مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 973. | الإثنين 20 أبريل 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

جاكراندا.. تكرار استعادة الماضى وجدلية حضوره

مأتم السيد الوالد.. مأتم لا ينتهي.. وميراث قيد التقسيم

المسرح المدرسى ومسرحة المناهج.. هل يصبح الإبداع طريقًا لإصلاح التعليم؟

في احتفالية ليوم اليتيم بقنا

د.جيهان زكي: الوزارة تولي اهتمامًا خاصًا برفع كفاءة قصور الثقافة والمنشآت الثقافية في صعيد مصر

شاركت الدكتورة جيهان زكي، وزيرة الثقافة، في احتفالية «يوم اليتيم» التي نظمتها جمعية رعاية الأيتام بمنطقة المعنى بمحافظة قنا، بالتعاون مع مؤسسة الدكتور محمود بكري الخيرية، بحضور الدكتور حازم عمر، نائب محافظ قنا، نائبًا عن الدكتور مصطفى البيلاوي، محافظ قنا، واللواء سامي علام، سكرتير عام المحافظة، والكاتب الصحفي مصطفى بكري، عضو مجلس النواب، والنائب عادل زيدان، عضو مجلس الشيوخ، والنائب ناصر الضوى عضو مجلس الشيوخ عن الأقصر، والفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ولفيف من القيادات التنفيذية والشعبية بالمحافظة.

وأعربت الدكتورة جيهان زكي عن سعادتها بالتواجد في محافظة قنا، مدينة الجمال، التي تُعد بوابة الحضارة المصرية، مشيرةً إلى أن الوزارة تولي اهتمامًا خاصًا برفع كفاءة قصور الثقافة وكافة المنشآت الثقافية في صعيد مصر، في ظل توجيهات فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي، رئيس الجمهورية، بأهمية تحقيق العدالة الثقافية من خلال وصول الخدمات الثقافية إلى كافة أرجاء الجمهورية.

وأشارت وزيرة الثقافة إلى أن فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي، رئيس الجمهورية، يولي اهتمامًا كبيرًا بالثقافة، ويحرص دائمًا على دعم المبدعين وتكريم المبدعات، بما يسهم في تعزيز دور القوى الناعمة المصرية، وترسيخ الهوية الوطنية، ودعم مسارات الإبداع في مختلف المجالات، كما لفتت، في هذا الإطار، إلى توجيه فخامته بدراسة إطلاق برنامج «دولة الفنون والإبداع»، وهو ما يؤكد الاهتمام الذي توليه الدولة بملف الثقافة.

كما أشارت وزيرة الثقافة إلى زيارتها لقصر ثقافة قنا، مؤكدةً أنه من المنشآت الثقافية المهمة التي تعكس اهتمام الدولة بالثقافة في صعيد مصر، حيث يمتلك القصر مسرحًا كبيرًا وسينما يقدمان خدماتهما لكافة الـرواد من أبناء المحافظة، وشددت على أن الفترة المقبلة ستشهد رفع كفاءة قصر ثقافة قنا وكذلك قصر ثقافة قوص، وكافة قصور الثقافة في الصعيد، من خلال إدخال أنماط وتجليات ثقافية وفنية جديدة بها.

وتحدثت الدكتورة جيهان زكي عن دور المجتمع المدني في خدمة الثقافة، مشيرةً إلى أن مؤسسة الدكتور محمود بكري، التي لم تكتفِ بتقديم خدمات عينية للمواطنين، بل تهتم أيضًا بالثقافة والفن، تُعد نموذجًا مهمًا لكيفية قيام المجتمع المدني بدور الشريك مع الدولة في تقديم الخدمات الثقافية للمواطنين.

وشهدت الاحتفالية تقديم مجموعة من العروض الفنية، قدمتها فرقة الفنون الشعبية بقصر ثقافة قنا، وفرقة «أناكوندا المسرحية» بقصر ثقافة قنا.

«كازينو» و«لعب ولعب»..

بحضور أيمن الشيوي رئيس قطاع المسرح

تحت رعاية الدكتورة جيهان زكي، وزيرة الثقافة، وفي إطار استراتيجية الوزارة لدعم وتطوير الحركة المسرحية، وضمن فعاليات البيت الفني للمسرح، حرص الدكتور أيمن الشيوي، رئيس قطاع المسرح، على حضور العرض المسرحي «كازينو» من إنتاج فرقة المسرح الحديث بقيادة الفنان محسن منصور، وذلك بحضور الفنان ياسر الطوبجي، مدير فرقة المسرح الكوميدي، والفنان حمزة العيلي، إلى جانب نخبة من الشخصيات العامة.

ويسدل الستار على عرض «كازينو» أمس الأحـد، حيث أقيمت الليلة الختامية في تمام الساعة التاسعة مساءً على خشبة مسرح السلام بشارع القصر العيني.

ويُذكر أن العرض بطولة كريم الحسيني، ومحمد مبروك (يوركا)، ونـوال سمير، ونيجار محمد، ومحمود البيطار، ولمياء الحناوي، وهاني ماهر، وأحمد محسن منصور، ومحمد دياب، وهو من تأليف وأشعار أيمن النمر وإخراج عمرو حسان.

وقد شهد الدكتور أيمن الشيوي في وقت سابق عرض مسرحية «لعب ولعب» من إنتاج فرقة المسرح القومي للأطفال، حرصاً منه على دعم الحركة المسرحية ومتابعة العروض المقدمة للجمهور، والتي لاقت إقبالًا جماهيريًا ملحوظًا، في إطار اهتمام الوزارة بتقديم عروض موجهة لمختلف الفئات العمرية وتعزيز الوعي المسرحي لدى الجمهور.

في قصور الثقافة هذا الأسبوع..

احتفالات عيد تحرير سيناء واستمرار قوافل التوعية بالمحافظات

تطلق الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، بدءا من اليوم الأحد، أجندة فعاليات ثقافية وفنية متنوعة، ضمن برامج وزارة الثقافة.

وتشهد الأنشطة عروضا فنية وورشا إبداعية ولقاءات تثقيفية وملتقيات أدبية ومعارض كتب، وغيرها، وذلك حتى السبت ٢٥ أبريل الجاري

استمرار الاحتفاء باليوم العالمي للتراث

تواصل هيئة قصور الثقافة الاحتفاء باليوم العالمي للتراث من خلال برنامج متنوع بعدد من المواقع الثقافية بالقاهرة والمحافظات.

ويشهد بيت السحيمي مساء اليوم الأحد عرضا فنيا لفرقة النيل للموسيقى والغناء الشعبي، فيما تقام غدا الاثنين ورشة بعنوان «جماليات فن الخط العربي» بمكتبة مدينة نصر العامة، إلى جانب لقاء تثقيفي بقصر ثقافة المحمودية بمحافظة البحيرة.

كما يستضيف قصر ثقافة بورسعيد يوم الجمعة ٢٤ أبريل «ملتقى التنوير» لمناقشة آليات حفظ وتوثيق التراث الشعبي، بمشاركة نخبة من الباحثين والمثقفين.

ملتقى أدبي بالفيوم حول قصيدة العامية

تستضيف نقابة الزراعيين بمحافظة الفيوم، في العاشرة صباح بعد غد الثلاثاء، فعاليات الملتقى الأدبي «قصيدة العامية في الفيوم.. النشأة ومراحل التطور».

ويتولى رئاسة الملتقى الشاعر عبد الكريم عبد الحميد، والأمين العام للملتقى الشاعر أسامة سند، ويشهد جلستين بحثيتين، بمشاركة نخبة من الأدباء والباحثين، إلى جانب جلسة للشهادات تشهد تقديم تجارب حية بمشاركة لفيف من الشعراء، ويختتم بأمسية شعرية.

برنامج مكثف احتفالا بعيد تحرير سيناء

كما تقدم الهيئة برنامجا مكثفا هذا الأسبوع احتفالا بالذكرى الرابعة والأربعين لعيد تحرير سيناء، تلك المناسبة الوطنية التي تجسد ملحمة استرداد الأرض وصون الكرامة.

وتشمل الفعاليات لقاءات تثقيفية وورش حكي تسلط الضوء على بطولات القوات المسلحة وأهمية سيناء في التاريخ المصري، وموقعها الاستراتيجي، وذلك بعدد من المحافظات منها: سوهاج، الوادي الجديد، كفر الشيخ، الجيزة، الأقصر، البحيرة، الغربية، الإسكندرية، القليوبية، الدقهلية، والسويس.

وتنطلق الاحتفاليات اليوم الأحد بمدرسة الزهراء الابتدائية بسفاجا، تليها غدا الاثنين احتفالية بقصر ثقافة العقاد بأسوان في السادسة مساء، وتتواصل الثلاثاء ٢١ أبريل مع حفل فني لفرقة كفر سعد للموسيقى والغناء الشعبي بجمعية الابن الخاص بدمياط.

ويوم الأربعاء ٢٢ أبريل تقام احتفالية فنية بمدرسة سعد أبو ريدة بالشلاتين صباحا، ويشهد المركز الثقافي بكفر الشيخ عرضا فنيا لفرقة الموسيقى العربية في الخامسة مساء.

أما الخميس ٢٣ أبريل، فتقام احتفالية ببيت ثقافة رأس حدربة، وأخرى بقصر ثقافة الخارجة، إلى جانب عروض فنية بمسرح ٢٣ يوليو بالمحلة الكبرى، ومكتبة مصر العامة بالقصير، فيما يستضيف قصر ثقافة طنطا عرضا لفرقة الموسيقى العربية في السابعة مساءً.

ويوم الجمعة ٢٤ أبريل يشهد قصر ثقافة العريش عرضا فنيا لفرقة للموسيقى العربية، على أن تختتم الفعاليات السبت ٢٥ أبريل بعروض فنية في الدقهلية، البحيرة، السويس، وبورسعيد.

ختام معرض الشلاتين الثالث للكتاب

ويشهد قصر ثقافة الشلاتين اليوم الأحد ختام فعاليات الدورة الثالثة من معرض الشلاتين للكتاب، المقام بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، وبمشاركة قطاعات وزارة الثقافة.

ويضم جناح هيئة قصور الثقافة أكثر من ١٨٠ عنوانا متنوعا، إلى جانب إصدارات بأسعار مخفضة، وبرنامج خاص للأطفال يتضمن ورشا فنية ولقاءات توعوية لتعزيز قيم الانتماء والهوية.

جولات تثقيفية لأتوبيس الفن الجميل بالقاهرة

ينظم أتوبيس الفن الجميل هذا الأسبوع مجموعة من الجولات التثقيفية بمحافظة القاهرة، وذلك في إطار برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى تنمية وعي النشء وتعريفهم بالتراث الحضاري.

ويشهد صباح غد الاثنين زيارة إلى مجمع الأديان، وتتواصل الفعاليات يوم الثلاثاء ٢١ أبريل مع زيارة إلى متحف الحضارة بمصر الجديدة، أما الأربعاء ٢٢ أبريل يشهد زيارة إلى دار النسجيات بحلوان.

قافلة ثقافية بمدينة سيوة

وضمن برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى نشر الوعي وإتاحة الخدمات الثقافية بالمناطق الحدودية، تطلق هيئة قصور الثقافة اليوم الأحد، قافلة ثقافية وفنية للمواهب عبر المسرح المتنقل، لمدة ثلاثة أيام، بقرية أبو شروف بمدينة سيوة، بمحافظة مطروح.

تشمل الفعاليات مجموعة من الورش الفنية والحرفية، ولقاءات تثقيفية وتوعوية، بالإضافة إلى العروض الفنية وفقرات اكتشاف المواهب.

كما تتضمن الأجندة مجموعة من الورش الفنية والحرفية بمشاركة نخبة من المدربين والمتخصصين، إلى جانب اللقاءات التوعوية والأدبية، والأخرى المنفذة احتفالا باليوم العالمي للكتاب وحقوق المؤلف، فضلا عن الأنشطة الخاصة بأعياد الربيع وشم النسيم.

قصور الثقافة

تفتح باب التقديم لنصوص مسرح الطفل لموسم ٢٠٢٦/٢٠٢٧

أعلنت الإدارة العامة لثقافة الطفل، التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث، بالهيئة العامة لقصور الثقافة، عن فتح باب تلقي نصوص مسرح الطفل، وذلك تمهيدًا لعرضها على لجان قراءة النصوص لإجازتها ضمن خطة الموسم المسرحى الجديد لعروض الطفل ٢٠٢٦ / ٢٠٢٧.

شروط التقديم

أن يكون النص موجهًا للطفل، ويراعي القيم التربوية والإنساني، الالتزام باللغة السليمة والأسلوب المناسب للفئة العمرية، ألا يكون النص قد سبق تقديمه أو تنفيذه من قبل، أن يُقدَّم النص مكتوبًا بخط واضح (حجم ١٨)، إرسال نسخة إلكترونية من النص بصيغة Word و(PDF)، أن تتضمن الصفحة الأولى من النص نبذة مختصرة عن فكرة وقصة المسرحية.

يتم إرسال النصوص عبر تطبيق واتساب على الرقم ٠١٠٢٤٣٣٣٠٨١ تُستقبل النصوص ابتداءً من يوم الجمعة الماضية ١٧ إبريل وحتى نهاية شهر مايو.

وتخضع جميع النصوص المقدمة لمراجعة لجان متخصصة، ويتم إخطار المقبولين فقط.

تقدم عروض مسرح الطفل للنوادي والشرائح من إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل برئاسة الدكتورة جيهان حسن، والتي تتبع الإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة الدكتورة حنان موسى، مدير إدارة مسرح وموسيقى الطفل رضوى القصبجي، ويستقبل الطلبات والنصوص الفنان والمخرج عمرو حمزة، مدير إدارة نوادي مسرح الطفل.

همت مصطفى

«البجعة السوداء» و«مسافر ليل»

يدشنان عروض نوادي المسرح بالقاهرة

دشنت الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة أولى فعاليات عروض نوادي المسرح بفرع ثقافة القاهرة، وذلك ضمن برامج وزارة الثقافة الهادفة لدعم المسرحيين الشباب بالمحافظات.

وشهد اليوم الأول من الفعاليات عرضين مسرحيين، بقصر ثقافة روض الفرج، بحضور جماهيري كبير، جاء الأول بعنوان «البجعة السوداء» لفرقة قصر ثقافة المطرية، تأليف وإخراج أحمد خالد، ويطرح عدة تساؤلات حول التطور التكنولوجي والذكاء الاصطناعي، وماذا لو تحول من أداة في يد الإنسان إلى قوة مسيطرة تتحكم في قراراته وحياته.

وأشار المخرج أحمد خالد أن العرض يتناول فكرة محاولة السعي والاستمرار في المحاولة حتى لو لم تتحقق النتائج المرجوة، مؤكدا أن السعي والاجتهاد هما السبيل لتحقيق الأفضل.

«البجعة السوداء» بطولة مروة علي، محمد طحاوي، سيد علوان، مصطفى غلاب، فرح الجداوي، خالد وليد، وولاء أحمد.

إضاءة كمال كمال، موسيقى نورا الدسوقي، ديكور وملابس نرمينا أمين.

وجاء العرض الثاني بعنوان «مسافر ليل» لفرقة قصر ثقافة روض الفرج، تأليف صلاح عبد الصبور، وإخراج خالد عيسى، ويتناول قصة شخص يتعرض للظلم من قبل عامل تذاكر بالقطار.

وأوضح المخرج خالد عيسى أن فكرة العرض تؤكد على أهمية مواجهة الظلم حتى ينعم الأشخاص بمستقبل أفضل.

«مسافر ليل» بطولة نادر نظير، مروان فؤاد، عبد الرحمن جمال، سامية جمال، ونخبة من الممثلين.

تصحيح لغوي نيرة سعيد، إضاءة محمد نور الدين، ديكور عبد الله محروس، إكسسوارات دميانة عياد، ملابس مارينا حربي، ماكياج مريم هريدي، مخرج منفذ يوسف ياسر، ومساعد مخرج مروة عادل ونيرة سعيد.

وأقيمت العروض بحضور لجنة التحكيم المكونة من المخرجين عادل حسان، إبراهيم الفرن، ومحمد الطايع، رئيس إدارة نوادي المسرح.

العروض من إنتاج الإدارة العامة للمسرح برئاسة سمر الوزير، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، وتستمر حتى غدا الاثنين، وذلك بالتعاون مع إقليم القاهرة الكبرى برئاسة أحمد درويش، وفرع ثقافة القاهرة برئاسة د. ابتهال العسلي.

سجن اختيارى:
دراما نفسية تضع الإنسان أمام اختبار الحرية والطمع

أبطال «سجن اختيارى»: لسنا سجناء الجدران بل سجناء اختياراتنا

يواصل عرض «سجن اختيارى» حضوره بمسرح الطليعة بقاعة صلاح عبدالصبور بوصفه تجربة درامية تتناول صراع الإنسان مع رغباته ومخاوفه، وتكشف كيف يمكن أن تتحول اختياراته إلى قيود تحاصره من الداخل. ومن خلال حكاية مجموعة من الأصدقاء يقررون البقاء داخل «سجن» اختاروه بأنفسهم من أجل المال، يطرح العمل تساؤلات حادة حول معنى الحرية وحدود الطمع والثمن الذى قد يدفعه الإنسان عندما يضع المادة فوق كل شىء.

وفى هذا السياق، أجرينا مجموعة من اللقاءات مع أبطال العرض للوقوف على رؤيتهم للشخصيات التى يقدمونها، وكواليس العمل، وقراءاتهم الخاصة لفكرة «السجن الاختياري» وما تعكسه من واقع يعيشه الإنسان فى حياته اليومية.

العرض بطولة إيهاب محفوظ، يوسف المنصورى، أمل عبدالمنعم، بولا ماهر، نجاة الإمام، عماد صابر، محمود البيطار، سيف مرعى، حسين عشماوى، أحمد رضا، وتصميم الديكور محمد طلعت، وتصميم الملابس مى كمال، وتصميم الإضاءة عز حلمى، وتأليف الموسيقى زياد الهجرسى، والمكياج وفاء مدبولى، وتصميم الدعاية والسوشيال ميديا محمد فاضل، ومساعد الإخراج محمد جمال وادى -اندرو ايميل ، والمخرج المنفذ صافيناز محمد عبد الله، وهو من تأليف محمود جمال الحدينى، وإخراج باسم كرم والعرض إنتاج مسرح الطليعة بقيادة الفنان سامح بسيونى.

«سجن اختيارى».. حين يصبح الإنسان شريكًا فى قيوده لا ضحية لها

يقول المخرج باسم كرم إن عرض «سجن اختيارى» ينطلق من فكرة جوهرية مفادها أن الإنسان قد يتحول من ضحية للظروف إلى شريك فيها، حين يختار البقاء داخل قيود يصنعها بنفسه، بدافع الطموح أو الخوف أو وهم الأمان. ويؤكد أن العمل لا يتناول سجنًا مفروضًا بالقوة، بل يسلط الضوء على السجون الخفية التى نقبلها ونبررها حتى نظن أنها شكل من أشكال الحرية.

ويضيف أن مفهوم «السجن» فى العرض لا يُقدَّم بوصفه مكانًا ماديًا، بل حالة متعددة المستويات؛ نفسية تتجلى فى الخوف والغيرة والطمع والحاجة إلى الاعتراف، واجتماعية تظهر فى ضغط نظرة الآخرين والمقارنة المستمرة والرغبة فى الانتصار بأى ثمن، وفكرية تتمثل فى القناعات الجامدة التى تعيق الإنسان عن رؤية خياراته الحقيقية. والغاية، بحسب كرم، أن يشعر المتفرج بأن السجن ليس على خشبة المسرح فقط، بل قد يكون كامناً بداخله.

ويشير إلى أن التحدى الإخراجى الأكبر تمثل فى تجسيد فكرة «الاختيار» دون خطاب مباشر، فاعتمد على الحركة الجماعية للممثلين بوصفها نظامًا ضاغطًا على الفرد، وعلى الإيقاع الزمنى ليصبح الوقت نفسه عنصر ضغط، إلى جانب توظيف المساحات الفارغة على الخشبة كإشارة دائمة إلى أن باب الخروج موجود، لكن القرار يظل بيد الإنسان.

وإختتم كرم حديثه بالتأكيد على أن تفاعل الجمهور مع العرض كشف أن فكرة «السجن الاختياري» ليست

مجرد طرح مسرحى، بل انعكاس لواقع يومى يعيشه الإنسان فى علاقاته وعمله وخوفه من التغيير، موضحًا أن العرض لا يسعى إلى تقديم إجابات جاهزة، بل يطرح سؤالًا مفتوحًا:

هل نحن محبوسون حقًا... أم أننا فقط اخترنا ألا نغادر؟

«كلنا نعيش فى سجون اختيارية... والباب مفتوح لكننا نخشى الخروج»

أعرب المؤلف محمود جمال الحدينى عن حبه الكبير لمسرحية «سجن اختياري»، موضحًا أن فلسفة العرض تقوم على فكرة السجن الذى يختاره الإنسان بنفسه، مؤكدًا أن الجميع يعيشون داخل «سجون اختيارية» بأشكال مختلفة. وقال إن الوظيفة قد تتحول إلى سجن، والحياة الروتينية قد تصبح قيدًا، بل وحتى الحياة التى يسعى الإنسان للوصول إليها قد تتحول هى الأخرى إلى سجن، كما أن بعض العلاقات أو الأشخاص الذين لا يستطيع الفرد التخلص منهم لأسباب اجتماعية أو مادية يمثلون نوعًا من القيود المستمرة.

وأضاف الحدينى أن الفكرة الأساسية فى العمل تنطلق من أن الباب يظل مفتوحًا طوال الوقت، لكن كثيرين لا يختارون الخروج، لأنهم أسرى أفكارهم أو مخاوفهم أو احتياجاتهم المادية. وأشار إلى أن شخصيات العرض تبدو فى ظاهرها محبوسة بسبب المال، لكنها فى الحقيقة تحمل أسبابًا أعمق؛ فهناك من يخشى الخروج خوفًا من نظرة الآخرين إليه باعتباره فاشلًا، وهناك من تورط فى أعمال غير مشروعة ويتمنى التوقف عنها، لكنه يخاف من «السجن الآخر»، أى العواقب أو المجتمع.

وأكد أن لحظة الخروج من هذا السجن لا تكون مجرد حركة جسدية، بل لحظة وعى وتطهير داخلى، حين يدرك الإنسان ضرورة التحرر من القيود التى صنعها بنفسه، سواء كانت قيودًا نفسية أو اجتماعية أو مادية.

وأوضح الحدينى أنه قدم فكرة «سجن اختياري» فى البداية كعمل درامى مطول، أتاح مساحة أوسع لتشريح الشخصيات وتفاصيلها، قبل أن يقوم باختزال هذه الدراما وإعادة صياغتها فى شكل مسرحى أكثر تركيزًا وحيوية. ورغم الفروق بين الشكلين، شدد على أن حبه للمسرحية لم يتغير، خاصة أنها قُدمت بروح خفيفة وقريبة من الجمهور.

واختتم حديثه بالتعبير عن سعادته بانتشار العرض وتقديمه فى أكثر من موقع، لاسيما فى مسارح الثقافة الجماهيرية والجامعات وفرق الهواة، معتبرًا أن وصول المسرحية إلى جمهور متنوع فى محافظات مختلفة هو القيمة الحقيقية لأى عمل مسرحى يسعى إلى طرح أسئلة تمس حياة الناس اليومية.

شخصية «رفيق» من الأدوار المكثفة التى تكشف خباياها تدريجيًا وتبقى فى الذاكرة التصريح

قال الفنان يوسف المنصورى إنه يجسد فى العرض شخصية «رفيق»، وهى من الشخصيات التى تتميز بثراء داخلى وطبقات متعددة من المشاعر والتفاصيل، تظهر تدريجيًا أمام الجمهور. وأوضح أن ما يميز هذه الشخصية أنها مكتوبة بعناية شديدة، حيث تتكشف ملامحها عبر مراحل متدرجة من الأسئلة والاستفسارات التى تجد إجاباتها مع تطور الأحداث، وهو ما يمنحها عمقًا إنسانيًا ويجعل المتفرج يقترب منها شيئًا فشيئًا.

وأضاف المنصور أنه تعاطف مع شخصية «رفيق» منذ قراءته الأولى للنص، معتبرًا أنها من الأدوار القليلة التى يشعر فيها الممثل أن جمال الشخصية لا يكمن فى حجم حضورها على المسرح، بل فى كثافتها وتأثيرها. فرغم أن المساحة الزمنية للشخصية ليست كبيرة، فإنها تظل مكثفة ومشحونة بالتفاصيل، ما يجعلها تترك أثرًا واضحًا لدى الجمهور.

وأكد أن «رفيق» شخصية إنسانية تحمل جوانب من الضعف والخلل، لكنها فى الوقت نفسه قادرة على إثارة التعاطف والتفهم، وهو ما جعلها بالنسبة له شخصية مميزة ومختلفة، وواحدة من التجارب التمثيلية التى يعتز بها لما تحمله من تحدٍ فنى وإنسانى.

”زياد“ يجسد النسخة التى نخشى أن نصبحها... حين يتحول الطمع إلى سجن اختيارى

قال الفنان إيهاب محفوظ إن أكثر ما جذبه إلى نص عرض «سجن اختياري» هو فكرته الإنسانية العميقة، التى تطرح تساؤلًا مهمًا حول قدرة الإنسان على أن يسجن نفسه بإرادته، مدفوعًا بالطمع أو الرغبة فى المال، قبل أن يبدأ تدريجيًا فى اكتشاف ما هو الأهم حقًا فى حياته. وأوضح أن هذه الفكرة قريبة من الجميع، لأنها تعكس واقعًا يعيشه كثير من الناس بشكل أو بآخر.

وأضاف محفوظ أن شخصية «زياد» كانت مغرية فنيًا بالنسبة له، نظرًا لتعقيدها وتركيبها النفسى، فهى ليست شخصية شريرة بالمعنى التقليدى، بل إنسان سيطر عليه الطمع والرغبة فى النجاح إلى حد جعله مستعدًا للتضحية بكل شيء: علاقاته، وعمله، وحتى حياته. وأشار إلى أن الشخصية تحمل فى داخلها جرحًا قديمًا نتيجة تربية قاسية، ما ولّد لديها شعورًا بالغضب ورغبة فى الانتقام من العالم، وهو ما يجعلها تمثل الوجه المظلم الذى قد يسكن داخل أى إنسان إذا فقد توازنه.

وأكد أن التحدى الأكبر فى تقديم شخصية «زياد» تمثل فى محاولة فهم دوافعها وتبرير أفعالها دون إصدار أحكام مسبقة عليها، حتى تظهر بصدق على خشبة المسرح ويُترك الحكم النهائى للجمهور. كما أشار إلى أن من أصعب المشاهد التى واجهته كان مشهد إصابته بألم حاد فى الزائدة الدودية، لما يحمله من تناقضات بين الألم الجسدى الشديد ومحاولة الشخصية إخفاء معاناتها والاستمرار فى الضغط على الآخرين لتحقيق مكاسبها، وهو ما تطلب قدرًا كبيرًا من التركيز والتحكم فى الأداء.

وأوضح محفوظ أن من التحديات أيضًا تقديم شخصية قد تبدو مستفزة فى تصرفاتها، لكنها تظل قادرة على جذب اهتمام الجمهور ومتابعته، معتبرًا أن تحقيق هذا التوازن هو ما يمنح الدور قيمته الفنية.

واختتم الفنان تصريحه بتوجيه الشكر إلى فريق العمل، مشيدًا بروح التعاون بين الممثلين، كما أعرب عن امتنانه للمخرج باسم كرم على ثقته وتوجيهاته الفنية، وللأستاذ سامح بسيونى مدير مسرح الطليعة على دعمه واهتمامه بالعرض، مؤكدًا أن نجاح العمل هو نتاج جهد جماعى مشترك.

«سلمى» دفعت ثمن الطمع.. فخسرت كل شيء وهى تظن أن المال سيمنحها كل شيء

قالت الممثلة أمل عبدالمنعم إن أكثر ما جذبها فى عرض «سجن اختيارى» هو فكرته الإنسانية التى تطرح سؤالًا صادمًا: ماذا يمكن أن يفعل الإنسان إذا وُضع أمام اختبار المال؟ وكيف يمكن أن يختار بعض الأشخاص أن يسجنوا أنفسهم بإرادتهم طمعًا فى المكاسب؟ مؤكدة أن هذا الاختيار يكشف ما يخفيه كل فرد فى داخله، لأن السجن فى العرض لا يفضح الأفعال فقط، بل يكشف حقيقة الشخصيات ودوافعها الخفية.

وأضافت أنها تجسد شخصية «سلمى»، وهى صديقة قديمة لأبطال العمل، وكانت فى الماضى تحب «رفيق»، لكنها قررت الابتعاد عنه والزواج من شخص آخر ظنًا منها أن الاستقرار المادى سيمنحها حياة مريحة دون عناء. إلا أنها اكتشفت مع الوقت أنها تحولت إلى ربة منزل عادية، وأن طموحاتها وأحلامها لم تتحقق كما كانت تتمنى.

وأوضحت عبد المنعم أن نقطة التحول فى الشخصية جاءت عندما عادت «سلمى» إلى الفيلا والتقت بـ«رفيق» بعد أن أصبح ثريًا، وهو ما أيقظ بداخلها مشاعر الطمع والرغبة فى الحصول على المال، فقررت البقاء داخل هذا «السجن الاختياري» أملاً فى تحقيق ما فشلت فى الوصول إليه من قبل. ومع تصاعد الأحداث، تصل الشخصية إلى مرحلة قاسية من التنازل عن كل ما تملك، حتى أسرتها نفسها، اعتقادًا منها أن المال هو الطريق الوحيد لتحقيق السعادة والاستقرار.

وأكدت أن المميز فى شخصية «سلمى» هو تجسيدها لفكرة الطمع بوصفه سجنًا نفسيًا خطيرًا، لأن الإنسان قد يظن أن المال سيحقق له كل شيء، لكنه فى النهاية قد يخسر كل شيء وهو يسعى إليه. مشيرة إلى أن هذه المفارقة الإنسانية هى ما جعل الشخصية مؤثرة وصعبة فى الوقت نفسه. واختتمت الممثلة أمل عبد المنعم تصريحها بالتأكيد على أن رحلة «سلمى» داخل العرض تمثل تحذيرًا إنسانيًا من الانسياق وراء الطمع، لأن الثمن قد يكون فقدان الذات والأسرة والحياة معًا.

”شروق» تجسد صراع جيل يتحمل مسؤوليات تفوق عمره

قالت الفنانة نجاة الإمام إن شخصية «شروق» في عرض «سجن اختياري» تُعد من الشخصيات المركبة التي تعبر عن جيل جديد يواجه أعباء الحياة مبكرًا، ويجد نفسه مسؤولاً عن أسرة وبيت قبل أوانه.

وأضافت: «أحب الأدوار التي تلامس المجتمع، وشخصية شروق تطرح تساؤلات مهمة: كيف يواجه الإنسان الضغوط؟ وهل يظل نقيًا من الداخل أم يتغير تحت تأثير الظروف؟ وهل ينحاز للطريق الصحيح أم ينحرف عنه وفقًا لنظرة مجتمع قد يكون محبوسًا في أفكاره؟»

رنا رأفت

المسرح المدرسى ومسرحة المناهج من التلقين إلى الإبداع

فى عصر تتسارع فيه التحولات التعليمية وتزداد فيه التحديات، لم يعد تطوير المناهج محصورًا فى تحديث المعلومات، بل أصبح مرتبطا بالبحث عن أساليب تعليمية مبتكرة تحفز التفكير وتنمى الإبداع، وتحول الطالب من متلقٍ سلبى إلى عنصر فاعل فى العملية التعليمية. وفى هذا السياق، يبرز المسرح المدرسى ومسرحة المناهج كأدوات تربوية حديثة تهدف إلى إعادة الحيوية للفصول الدراسية عبر دمج الفن بالتعليم، وخلق تجربة تعليمية قائمة على المشاركة والفهم العميق بدل الحفظ والتلقين.

فالمسرح المدرسى لم يعد نشاطا هامشيا أو ترفيهيا، بل أصبح وسيلة لبناء شخصية الطالب معرفيا ووجدانيا وسلوكيا، عبر تعلم مهارات التعبير والحوار والانضباط والعمل الجماعى، واكتساب الثقة بالنفس والقدرة على مواجهة الجمهور. كما يتيح المسرح اكتشاف المواهب المبكرة فى مجالات التمثيل والكتابة والإخراج والتنظيم الفنى. وفى الوقت نفسه، تمثل مسرحة المناهج نموذجا تعليميا متقدما، يحول الدروس إلى مواقف تمثيلية مشوقة، تجعل المعرفة حية فى ذهن الطالب، وترسخ القيم التربوية والإنسانية عبر الممارسة العملية، لا الاكتفاء بالمعلومة النظرية.

من خلال هذا التوجه، يتحول الفصل إلى مساحة للتجريب والحوار، ويصبح الطالب مشاركا فى صناعة المعرفة، بينما يتحول المعلم إلى ميسر ومرشد للعملية الإبداعية، بما يتوافق مع فلسفات التعليم الحديثة القائمة على التعلم النشط والمشاركة.

وبين طموحات التربويين، وتجارب الكتاب والمخرجين، ورؤى المعلمين والموجهين والمتخصصين الذين آمنوا بدور المسرح كوسيلة تعليمية مؤثرة، يفتح هذا التحقيق ملف المسرح المدرسى ومسرحة المناهج، فى محاولة لرصد أهميتهما التربوية والتعليمية، واستعراض نماذج وتجارب واقعية، والتعرف على أبرز التحديات التى تعوق انتشارهما، سواء على مستوى الإمكانات أو الوعى أو التخطيط، إلى جانب البحث فى مدى إمكانية أن يصبح المسرح المدرسى جزءا أصيلا من المنظومة التعليمية، لا مجرد نشاطٍ هامشى.

كما يسعى التحقيق إلى الإجابة عن تساؤلات مهمة، من بينها: هل يمكن لمسرحة المناهج أن تعيد للطالب شغفه بالتعلم؟ وهل يستطيع المسرح المدرسى أن يسهم فى بناء جيل أكثر وعيا وثقافة وقدرة على التعبير؟ وما المطلوب لتفعيل هذه التجارب بشكل مؤسسى ومستدام داخل المدارس؟

أسئلة نحاول الاقتراب من إجاباتها من خلال شهادات وآراء عدد من الكتاب والتربويين وصناع مسرح الطفل والمسرح التعليمى، الذين يقدمون رؤى مختلفة حول واقع المسرح المدرسى اليوم، ومستقبله، ودوره فى استعادة روح التعليم القائم على الإبداع، لا الحفظ فقط، وعلى الفهم، لا التلقين، وعلى المشاركة، لا العزلة.

سامية سيد

هل يصبح الإبداع طريقًا لإصلاح التعليم؟

محمد ناصف: المسرح منصة للتعلم النشط، الذى يتجاوز حدود الفصول التقليدية

يرى الكاتب المسرحى محمد عبد الحافظ ناصف أن المسرح المدرسى فى مصر يعيش واقعًا تسابقيًا بالدرجة الأولى، إذ يقتصر دوره على المسابقات فى فروع مثل الإلقاء والمونودراما ومسرح المناهج، حيث يتدرب الطلاب طوال العام على فرع معين ثم يشاركون على مستويات الإدارة والمديرية والجمهورية، وينتهى العرض مباشرة بعد الفوز. ويؤكد ناصف أن هذا النموذج يحتاج إلى إعادة نظر، فالمسرح يجب أن ينتقل من مجرد اكتشاف المواهب إلى تقديم عروض حقيقية ومستمرة تُعرض للطلاب والجمهور، بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة فى مختلف الأقاليم، لتصبح التجربة التعليمية والفنية أداة لاكتشاف المواهب ونشر رسائل توعوية وتربوية مهمة.

ويصف ناصف المسرح بأنه نشاط شبه متكامل يجمع بين الأدب والفن، من نص مكتوب وغناء وتمثيل وإخراج وسينوغرافية واستعراضات، مؤكدًا أن المسرح ليس مجرد وسيلة لنقل المعلومات، بل منصة للتعلم النشط، الذى يتجاوز حدود الفصول التقليدية، ويعزز القيم الإيجابية، ويكتشف المواهب، ويحقق العدالة الثقافية والفنية.

ويشير ناصف إلى أنه لديه تجربة واسعة فى هذا المجال، فقد عمل مدرسًا للغة الإنجليزية، واستخدم أسلوب الـ Role Play لتوصيل الأفكار، كما كتب نصوصًا للزملاء باللغة العربية والإنجليزية، من بينها: السبورة الغاضبة، النهر، علقة تفوت، مش حابة أسمى. وقدمت بعض هذه النصوص لاحقًا على مسارح الهيئة العامة لقصور الثقافة، محققة مستوى قريبًا من العروض الرسمية رغم قلة الإمكانيات، بالإضافة إلى نصوص تعليمية مثل: يد فى يد وشمس الشموس وبرنيطة للأرض، التى دمجت بين التعليم والمسرح، بما يضع الكاتب أمام تحدى كتابة النص وربطه بالمناهج فى الوقت نفسه.

كما يشير ناصف إلى أن الإخصائى المسرحى، خريج كلية التربية النوعية، أصبح نادر التعيين فى المدارس، ويطالب وزارة التربية والتعليم بتنظيم مسابقات لمعلمى الأنشطة وخريجى كليات التربية النوعية، مع التأكيد على أن المشرف المسرحى يجب أن يكون قادرًا على إدارة جميع الفروع المسرحية وتحقيق التوازن بين الهدف التربوى وجماليات العرض لجذب الأطفال.

ويؤكد ناصف أهمية دور الكتاب والمبدعين: «أدعوهم للعمل ككتاب ومخرجين مع المدارس، وتيسير الإمكانيات لإنتاج عروض أسبوعية لتلاميذ المدارس بالتعاون مع

قصور الثقافة، ودعوة أولياء الأمور لمشاهدتها، بدلًا من اقتصارها على المسابقات فقط».

ويختم ناصف رؤيته لمستقبل المسرح المدرسى فى مصر بقوله: «المسرح المدرسى عجينة لينة يمكن تطويرها لتصبح اللبنة الأساسية لبناء مسرح قوى. إذا دعمنا المسرح المدرسى كتابًا وفنانين ومسؤولين وتربويين، يمكن خلق حالة دعم حقيقية. على سبيل المثال، لو ساهم كل تلميذ من بين ١٨ إلى ٢٠ مليون تلميذ بجنيه واحد فقط، لتم توفير عشرات الملايين لدعم أنشطة المسرح، فتختلف الصورة تمامًا».

د. محمد عبد المنعم: المسرح المدرسى ومسرحة المناهج.. ركيزة لاكتشاف المواهب وبناء الوعى الجمالى

يرى الأستاذ الدكتور محمد عبدالمنعم - المخرج المسرحى وأستاذ التمثيل والإخراج بجامعة الإسكندرية، عضو نقابة الممثلين وعضو اتحاد كتاب مصر ورئيس فرع المنظمة العالمية للشعر فى أفريقيا - أن واقع المسرح المدرسى فى مصر يتسم بالتباين وعدم الاستقرار؛ حيث تتجاور تجارب ناجحة استطاعت أن تحقق حضورًا لافتًا، مع أخرى تعانى من الجمود وضعف الإمكانات. ويرجع ذلك - فى تقديره - إلى جملة من التحديات، من بينها غياب المسارح المجهزة داخل كثير من المدارس، ونقص الكوادر المتخصصة فى مجالات الإخراج والتدريب المسرحى، إلى جانب غياب التخطيط المؤسسى المستدام، إذ يرتبط النشاط المسرحى فى أحيان كثيرة بجهود فردية أكثر من ارتباطه برؤية تعليمية متكاملة.

ورغم هذه التحديات، يؤكد أن مسابقات المسرح المدرسى تكشف من حين إلى آخر عن نماذج واعدة

وطاقات فنية متميزة، بما يعكس الإمكانات الكبيرة الكامنة فى هذا المجال، والتى تحتاج فقط إلى تفعيل منهجى ورعاية مؤسسية جادة.

ويشدد على أن المسرح المدرسى يمثل البوابة الأولى لاكتشاف المواهب وصقلها، كما يسهم فى إعداد جيل جديد من الفنانين والمبدعين، شريطة توافر بيئة تعليمية وثقافية داعمة. فالمسرح، بحسب رؤيته، ينمى لدى الطلاب مهارات متعددة، مثل القدرة على التعبير، وتعزيز الثقة بالنفس، والعمل الجماعى، وتنمية الخيال، فضلًا عن كونه قاعدة تمهيدية للالتحاق بالدراسة الأكاديمية المتخصصة فى أقسام المسرح بالجامعات، أو بأكاديمية الفنون، أو بكليات التربية النوعية. غير أن تحقيق هذه الأهداف يظل مرهونًا بتوفير برامج تدريبية مستمرة، وإشراف متخصصين، وربط النشاط المدرسى بمسارات احترافية واضحة.

ويؤكد أن الاكتشاف المبكر للمواهب المسرحية يمثل استثمارًا بعيد المدى، تتجلى أهميته على مستويات عدة؛ فعلى المستوى التربوى يسهم فى بناء شخصية متوازنة قادرة على التعبير عن ذاتها، وعلى المستوى الفنى يتيح التدريب المبكر فرصًا أكبر لتكوين أدوات أدائية راسخة، بينما يسهم اجتماعيًا فى الحد من العزلة وتعزيز روح التعاون. ويضيف أن هذا المسار يضمن استمرارية الحركة المسرحية عبر إعداد أجيال متعاقبة، موضحًا أن الاكتشاف المبكر لا يعنى التعجيل بالاحتراف بقدر ما يعنى تأسيس ذائقة فنية واعية.

وفى ما يتعلق بآليات الربط بين المسرح المدرسى والحركة المسرحية الاحترافية، يشير إلى أهمية بناء جسور مؤسسية بين المدارس والجامعات وأكاديمية الفنون والمعاهد المتخصصة، إلى جانب استضافة مخرجين محترفين للإشراف

على العروض المدرسية، وتنظيم مهرجانات مشتركة تجمع الفرق المدرسية بالمحترفة، وإتاحة الفرصة للطلاب لمشاهدة العروض الاحترافية وتحليلها. كما يلفت إلى ضرورة تبنى برامج لرعاية الموهوبين تتيح انتقالهم التدريجى من الهواية إلى الاحتراف، بما يحول المسرح المدرسى من مجرد نشاط ترفيهى إلى مسار تكوينى حقيقى.

ويستعرض الدكتور محمد عبد المنعم عددًا من التجارب الدولية التى يمكن الاستفادة منها فى هذا المجال، مثل التجربة البريطانية التى اعتمدت على دمج المسرح فى العملية التعليمية، والتجربة الأمريكية التى وفرت مسارات واضحة للانتقال من المدرسة إلى الجامعة، فضلًا عن التجربة الفنلندية التى توظف المسرح فى تنمية التفكير النقدى، والتجربة اليابانية التى تركز على قيم الانضباط والعمل الجماعى، وهو ما ينعكس إيجابيًا على جودة العروض.

كما يلفت إلى أن «مسرحة المناهج» تمثل إحدى الأدوات الفاعلة فى تطوير العملية التعليمية، إذ تسهم فى تحويل المعرفة النظرية إلى خبرة تطبيقية حية، وتنشط الذاكرة من خلال التمثيل والحركة، وتشجع المشاركة الفاعلة بدلًا من التلقى السلبى، فضلًا عن دورها فى تنمية مهارات التفكير النقدى والإبداعى، وتبسيط المفاهيم المعقدة، وربط المواد الدراسية بواقع الحياة. لكنه يشدد فى الوقت نفسه على أن نجاح هذا التوجه يتطلب إعدادًا جيدًا للمعلمين، وتوفير نصوص مناسبة، وتجنب تحويله إلى مجرد نشاط شكلى بلا مضمون تربوى.

ويختتم بالتأكيد على أن دعم المسرح المدرسى مسئولية مشتركة يمكن أن تضطلع بها المؤسسات الثقافية والجامعات من خلال تنظيم ورش تدريبية للطلاب والمعلمين، وإطلاق برامج دبلومات متخصصة، وتقديم الدعم المالى للعروض المتميزة، وتوفير مسارح مجهزة، إلى جانب تشجيع البحوث الأكاديمية وربط نتائجها بالتطبيق العملى داخل المدارس، وتفعيل بروتوكولات التعاون بين وزارات التعليم والمؤسسات الثقافية والجامعات.

ويؤكد فى ختام رؤيته أن تطوير المسرح المدرسى يتطلب تبنى رؤية استراتيجية شاملة قائمة على التكامل المؤسسى، باعتباره استثمارًا حقيقيًا فى بناء الإنسان، سواء كان طالبًا أو معلمًا، وفى تشكيل وعى جمالى وثقافى قادر على صناعة المستقبل.

عبده الزراع: مسرحة المناهج تعيد الاعتبار للمسرح المدرسى وتبنى وعيًا جماليًا لدى الطفل

يرى الشاعر وكاتب أدب الأطفال عبده الزراع - رئيس شعبة أدب الأطفال بالنقابة العامة لاتحاد كتاب مصر- أن تراجع دور المسرح المدرسى خلال السنوات الأخيرة يرتبط بتراجع الاهتمام بالأنشطة الفنية داخل المدارس، مثل الموسيقى والرسم والقراءة الحرة والمكتبات والأنشطة الرياضية، وهى المجالات التى كانت تمثل الحاضنة الأولى لاكتشاف المواهب وصقل الحس الإبداعى لدى الطلاب.

ويؤكد أن المسرح، باعتباره «أبو الفنون»، يحتاج إلى رؤية مؤسسية حقيقية تبدأ من دعم الإدارات التعليمية، وتخصيص ميزانيات مناسبة لإنتاج عروض مدرسية مبسطة تتناسب مع المراحل العمرية المختلفة، إلى جانب تدريب مشرفى النشاط المسرحى على عناصر العمل المسرحى المختلفة، من إخراج وديكور وتمثيل وإدارة إنتاج.

ويؤكد الزراع أن النهوض بالمسرح المدرسى لا يمكن أن يتحقق دون وجود كوادر مؤمنة بدور المسرح التربوى والثقافى، وقادرة على التعامل معه بوصفه وسيلة راقية لتشكيل وجدان الطلاب، والارتقاء بمشاعرهم، وإعدادهم فكريًا وثقافيًا ليكونوا عناصر فاعلة فى بناء المستقبل.

وفيما يتعلق بمسرحة المناهج، يوضح أنها يمكن أن تمثل نقلة نوعية حقيقية فى العملية التعليمية إذا قُدمت فى إطار فنى جذاب يحترم قواعد الإبداع، مشيرًا إلى أن العرض المسرحى يمتلك قدرة خاصة على ترسيخ المعلومات فى وجدان الطفل، من خلال تكامل عناصره مثل الأغنية، وحركة الممثلين، والديكور، والإضاءة، وغيرها من أدوات التعبير الجمالى، وهو ما يجعل تأثيره أعمق وأطول بقاءً من أساليب التلقين التقليدية داخل الفصل

الدراسى.

ويشير إلى تجربته الشخصية فى هذا المجال، حيث حاول تقديم نص مسرحى تعليمى فى إحدى المدارس الخاصة، إلا أن التجربة لم تكتمل بسبب تفضيل الإدارة لنصوص تعليمية مباشرة تفتقر إلى البعد الفنى، وهو ما دفعه إلى عدم تكرار التجربة فى هذا الإطار، رغم أن العديد من نصوصه المسرحية للأطفال قُدمت بالفعل على خشبة المسرح المدرسى، وكذلك فى كليات الطفولة المبكرة ومعهد فنون الطفل بأكاديمية الفنون.

ويفرق الزراع بين النص التعليمى التقليدى الذى يتسم غالبًا بالمباشرة والجمود، وبين النص المسرحى القائم على الخيال والمتعة، مؤكدًا أن تحويل المادة التعليمية إلى عرض مسرحى يجعلها أكثر جذبًا للطلاب وأكثر قابلية للفهم والاستيعاب، خاصة عندما يكون الطالب نفسه مشاركًا فى الأداء، وهو ما يعزز من قدرته على الفهم والتذكر ويجعل التجربة التعليمية أكثر تأثيرًا فى وعيه.

كما يشدد على أن المسرح المدرسى يمثل مساحة حقيقية لاكتشاف الطاقات الإبداعية لدى الأطفال، سواء فى الكتابة من خلال ورش التأليف، أو فى تصميم الديكور، أو فى التمثيل، حيث يتعلم الطالب من خلال هذه التجارب مهارات التعبير عن الذات، ومواجهة الجمهور، واكتساب الثقة بالنفس، إلى جانب تنمية حسه الجمالى وقدرته على التعامل مع المواقف المختلفة.

ويؤكد الزراع الحاجة إلى مشروع ثقافى وتعليمى متكامل لإعادة إحياء المسرح المدرسى، يقوم على إدراج مبادئ الفن المسرحى ضمن مناهج مبسطة، وتأسيس فرق مسرحية داخل كل مدرسة، مع تنظيم برامج تدريبية منتظمة للطلاب والمشرفين على حد سواء، إلى جانب توفير دعم مادى كافٍ لإنتاج عروض مسرحية على مدار العام،

خاصة فى المناسبات الوطنية والاجتماعية، بما يعزز ارتباط الطلاب بالمسرح بوصفه وسيلة تعليمية وفنية مؤثرة.

وفى سياق متصل، يرى أن المسرح المدرسى يلعب دورًا مهمًا فى حماية وعى الطفل من السطحية الثقافية، من خلال تنمية ذائقته الفنية وتعميق قدرته على الفهم والتأويل، خاصة إذا تم توظيف التكنولوجيا الحديثة داخل العروض المسرحية بشكل واعٍ، بما يتناسب مع اهتمامات الأجيال الجديدة، ويجعل من المسرح وسيلة قادرة على الجمع بين المتعة والمعرفة، وتعليم الطفل قراءة الرموز والمعانى بعيدًا عن المباشرة والتسطيح التى تضر بجوهر الفن.

أشرف أبوجليل: المسرح المدرسى فى مصر بين جمود اللوائح وجهود المخلصين يحتاج إلى رؤية تعيد اكتشاف المواهب وتصنع المستقبل

يرى الشاعر أشرف أبوجليل، موجه عام المسرح السابق، أن المسرح المدرسى فى مصر يعيش ركودًا مستمرًا منذ أكثر من أربعين عامًا، نتيجة تولى قيادات لا علاقة لها بالمسرح المدرسى أو بالإبداع المسرحى. ويشير إلى أن الإدارة العامة للأنشطة الثقافية والفنية، التى تتبعها إدارة المسرح، لم يشغلها منذ أكثر من ثلاثين عامًا أى مبدع حقيقى، بل موظفون يقتصر دورهم على إرسال النشرات السنوية التى لم تتغير منذ عام ١٩٩٢. أما النشرات المالية، فتعود إلى القرار الوزارى رقم ١٦٧ لسنة ١٩٩٢، الذى يحدد أجر مخرج العرض بـ ٢٠ جنيهًا لكل بروفة، وبحد أقصى ٨ بروفات شهريًا، أى أن عميد المعهد العالى للفنون المسرحية يحصل على ١٦٠ جنيهًا شهريًا فقط إذا أراد إخراج مسرحية مدرسية.

ويؤكد أبوجليل أن هؤلاء القادة، حتى من تخرجوا من المعهد العالى للفنون المسرحية أو تولوا الإدارة، لم يسعوا إلى أى تعديل فى لوائح الإدارة العامة لأنشطة المسرح بالوزارة. ويضيف أن مقارنة الوضع الحالى بما كان عليه عام ١٩٦٨ تكشف الفارق الكبير؛ حين كان يصدر قرارات بإنشاء التفتيش المسرحى، الذى تكفل تأليف المناهج المسرحية للمرحلة الدراسية المختلفة، بحيث يدرس الطالب المسرح كمادة تعليمية متكاملة، مع نشاط عملى، وليس مجرد تقديم عروض سطحية. ولم تكتفِ الوزارة بذلك، بل استعانت بمترجمين مثل الشارونى وعبد التواب يوسف لترجمة مؤلفات مثل «الحذاء الأحمر»، مزودة بتوجيهات دقيقة للمعلمين حول إخراج المسرحية للطلاب، بما يشمل الرسوم والديكور والعناصر الفنية الأخرى.

يشير أبوجليل إلى أن المسرح المدرسى منذ منتصف السبعينيات والثمانينيات ظل فى الحضيض وتدهور عامًا بعد عام، وأن المحاولات الحالية لإحيائه لا تعدو ترقيعًا للثغرات، دون تقديم رؤية شاملة على المستوى الرسمى. ومع ذلك، يلفت النظر إلى أن هناك جهودًا فردية فى المحافظات يقوم بها مبدعون يصنعون المستحيل، ويخرجون مسرحيات تصل إلى الجمهور وسط ظروف صعبة، وهم يشكلون الدرع الحامى للمسرح المدرسى فى كل محافظة.

ويرى أبوجليل أن المسرح المدرسى قادر على صناعة كوادر فنية إذا وجد من يتبنى المواهب وينميها. ويضيف أن معظم فنانى مصر والوطن العربى مروا بتجربة المسرح المدرسى، الذى يمنحهم الجرأة على مخاطبة الجمهور وصقل مهارات النطق والأداء. لكنه يظل مرحلة أولية تؤهل الطلاب للالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ثم الانتقال إلى الأعمال التلفزيونية والمسرحية، ومن بينهم نجوم مثل محمد مهران، نفرتارى كمال، ونغم صالح سعد.

ويؤكد أبوجليل أن خلق فنانين كبار من المسرح المدرسى ممكن إذا توفرت له الرعاية والاهتمام من الأسرة والمدرسة والوزارة والحقل الفنى، مشيرًا إلى أن كثيرًا من الموهوبين تعيقهم ظروفهم عن مواصلة العمل. كما يرى أن للمسرح الاحترافى دورًا محوريًا فى دعم المسرح المدرسى، من خلال مسابقات لاكتشاف أفضل الموهوبين بواقع طالب وطالبة من كل محافظة، ما يمنح أكثر من ١٠٠ موهوب سنويًا يمكن دمجهم فى أعمال فنية مدعومة ماديًا، وتوفير فرص تعليمية فى المسرح القومى للطفل، إضافة إلى نوادى مسرح الطفل التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، التى تقدم تجارب نوعية لطلاب الثانوية.

ويشير أبوجليل إلى أن المسرح المدرسى قادر على خدمة العملية التعليمية بشكل فعّال، خصوصًا ضمن استراتيجيات التعلم النشط، التى تشمل التعلم باللعب، التعلم بالمسرح، والتعلم بالأنشطة العملية. ويضيف أن المعلم يستطيع، من خلال المسرح، تقديم الدروس بطريقة ممتعة، بحيث يكتسب الطالب الفكرة العامة للدرس ويستوعبها تربويًا وتعليميًا، دون الاكتفاء بالحشو والتلقين. ويؤكد أن المدارس العالمية تقدم المعلومات بشكل متكامل، وأن المسرح المدرسى قادر على نقل هذه الأفكار وتطبيقها عمليًا، لأنه فعل وتجربة عملية وليست مجرد كلام.

ويختتم أبوجليل مبرزًا أن مسرحة المناهج تتيح تقديم الأفكار النظرية وفوائدها مع التطبيق العملى الفعلى، بما يمنح الطلاب فهمًا ممتعًا وفعّالًا للمفاهيم، ويحوّل المسرح المدرسى من مجرد أداة للعرض إلى وسيلة تعليمية لبناء شخصية الطالب تربويًا وثقافيًا.

مجدى مرعى: المسرح المدرسى ركيزة تربوية لا تزال تبحث عن مكانها الحقيقى داخل المنظومة التعليمية

يرى مجدى مرعى - المؤلف والمخرج المسرحى للطفل والموجه العام السابق للتربية المسرحية - أن المسرح المدرسى لم يحظَ حتى الآن بالمكانة التى يستحقها داخل المنظومة التعليمية، إذ لا يزال يُنظر إليه فى كثير من الأحيان كنشاط هامشى يرتبط بمدى اقتناع إدارات المدارس بأهميته. ويشير إلى أن البعض يختزل هذا النشاط فى مجرد حفلات نهاية العام التى تقتصر على لوحات استعراضية تفتقر إلى المقومات الدرامية الحقيقية، وهو ما يقلل من دوره التربوى والفنى.

ويؤكد مرعى أن المسرح المدرسى يمثل ساحة حقيقية لاكتشاف المواهب، باعتباره بوتقة تنصهر فيها مختلف الفنون، من التمثيل والغناء والموسيقى والاستعراض، إلى كتابة الشعر والأغانى والتأليف المسرحى والإخراج. كما ينعكس انخراط الطلاب فى هذا النشاط بشكل إيجابى على شخصياتهم، حيث يعزز لديهم قيم التعاون والالتزام والانضباط، ويمنحهم الثقة بالنفس والشعور بالتميز، خاصة عندما يقفون على خشبة المسرح ويحظون بتقدير زملائهم، الأمر الذى ينعكس بدوره على تحصيلهم الدراسى ودافعيتهم للتفوق.

ويشدد على ضرورة تذليل العقبات التى تعترض تفعيل هذا النشاط، من خلال توفير الكوادر الفنية المتخصصة فى مجالات الإخراج والديكور والملابس والموسيقى والاستعراضات، إلى جانب اكتشاف الطلاب الموهوبين وتشجيعهم على المشاركة، فضلًا عن توفير الإمكانات المادية والأماكن المناسبة للتدريبات والعروض. كما يلفت إلى أهمية الإيمان بدور المسرح المدرسى باعتباره منبراً ثقافيًا يقدّم أعمالًا تعليمية ودينية ووطنية وتاريخية واجتماعية تسهم فى بناء وعى الطلاب.

ويضيف أن المسرح المدرسى يمكن أن يسهم فى الحد من ظاهرة الدروس الخصوصية، من خلال ما يعرف بـ«مسرحة المناهج»، التى تقدم المعلومات بصورة تفاعلية غير مباشرة تجمع بين المشاهدة والاستماع والتفكير، بما يخرج العملية التعليمية من نمطها التقليدى القائم على التلقين، إلى تجربة تعليمية أكثر تشويقًا وفاعلية، تساعد على ترسيخ المعلومات فى أذهان الطلاب. ويشير إلى أن تنفيذ هذه التجربة لا يتطلب إمكانات معقدة، بل يعتمد فى الأساس على إعداد درامى جيد للدرس، مع توظيف أدوات بسيطة يشارك الطلاب فى توفيرها.

كما يدعو مرعى إلى تعزيز التعاون بين وزارة التربية والتعليم والمؤسسات الثقافية والفنية، من خلال إتاحة الفرصة لعروض المسرح المدرسى المتميزة لتقديم أعمالها على مسارح الدولة، والمشاركة فى المهرجانات المسرحية، أسوة بعروض مسرح الطفل التابعة لوزارة الثقافة، إلى جانب تنظيم ورش تدريبية متخصصة للطلاب وأخصائيى التربية المسرحية فى مجالات التمثيل والإخراج والكتابة المسرحية ومسرح العرائس والديكور.

ويختتم بالتأكيد على أن تطوير المسرح المدرسى يتطلب قرارات مؤسسية واضحة، من بينها توفير أخصائى مسرحى أكاديمى مؤهل تربويًا وفنيًا بكل مدرسة، وأن تكون وظائف التوجيه المسرحى مقتصرة على المتخصصين، مع تجهيز مسارح مدرسية ملائمة تقنيًا، وتوفير الدعم المادى اللازم لإنتاج عروض تليق بالرسالة التربوية للمسرح. كما يقترح إنشاء معهد متخصص لإعداد أخصائى التربية المسرحية، إلى جانب الاستفادة من خريجى كليات التربية النوعية ومعاهد الفنون المسرحية، بما يضمن إعداد كوادر قادرة على الارتقاء بهذا النشاط الحيوى.

د. رضا بكرى: المسرح المدرسى منهج تربوى مواز يصنع شخصية الطالب ويحوّل التعلم إلى تجربة حية

ترى د. رضا بكرى، موجه أول التربية المسرحية وخبير المناهج التعليمية، أن المسرح المدرسى لا ينبغى النظر إليه باعتباره مجرد نشاط ترفيهى، بل هو فى جوهره منهج تربوى موازٍ يهدف إلى بناء شخصية الطالب وصقل وعيه، من خلال تحقيق التكامل بين الجوانب المعرفية والوجدانية. وتؤكد أن التربية المسرحية تسهم فى تحقيق التوازن النفسى للطلاب، وتنمية ما يُعرف بالذكاءات المتعددة، مثل الذكاء اللغوى من خلال إتقان الحوار، والذكاء الحركى عبر الأداء الجسدى، إلى جانب الذكاء الاجتماعى الذى يتشكل من خلال العمل الجماعى والتفاعل مع الآخرين. كما يمنح المسرح الطلاب مرونة نفسية وقدرة على مواجهة الجمهور بثقة، باعتباره تدريبًا حقيقيًا على مواقف الحياة، يغرس فيهم قيم الالتزام والانضباط وروح الفريق.

وتوضح أن المسرح المدرسى يمثل مختبراً اجتماعيًا حقيقيًا يساعد الطلاب على اكتساب مهارات التواصل الفعال، والتغلب على الخجل، وإتقان لغة الجسد وفنون الإلقاء، فضلًا عن كونه بيئة خصبة لاكتشاف مختلف المواهب، التى لا تقتصر على التمثيل فقط، بل تمتد إلى مجالات التأليف والكتابة المسرحية، والإخراج، وتصميم الديكور، والإضاءة، والموسيقى، بما يسهم فى إعداد كوادر فنية وثقافية قادرة على تشكيل وعى المجتمع مستقبلًا.

وعن التحديات التى تواجه المسرح المدرسى، تشير إلى أن أبرزها يتمثل فى الحاجة إلى تطوير البنية التحتية للمسارح المدرسية بما يتواكب مع التقنيات الحديثة، إلى جانب ضيق الوقت نتيجة كثافة المناهج الدراسية، فضلًا عن ضرورة تغيير بعض النظرات المجتمعية التى تقلل من أهمية الأنشطة الفنية، رغم كونها استثمارًا حقيقيًا فى بناء شخصية الطالب وداعمًا لتحصيله الدراسى.

وتؤكد أن تقييم نجاح النشاط المسرحى يتم وفق معايير علمية تشمل جانبين؛ الأول فنى وتنافسى، من خلال تقديم عروض مسرحية متكاملة والمشاركة فى المسابقات الرسمية وتحقيق مراكز متقدمة، كما حدث فى مسابقات أعياد الطفولة ومسرحة المناهج والمونودراما. أما الجانب الثانى، وهو الأهم، فيتمثل فى الأثر التربوى والسلوكى، من خلال رصد التغيرات الإيجابية فى شخصية الطالب، وزيادة ثقته بنفسه، وتحسن مستواه الدراسى، وقدرته على تقبل الآخر، معتبرة أن النجاح الحقيقى يتجسد فى تحويل الطالب الخجول إلى شخصية قيادية قادرة على التعبير عن نفسها داخل المسرح وخارجه.

وتلفت إلى أن العلاقة بين المسرح المدرسى والمناهج الدراسية علاقة عضوية، حيث يسهم المسرح فى إضفاء الحيوية على المناهج الجامدة من خلال تطبيق آلية «مسرحة المناهج»، التى تعتمد على تحويل المفاهيم المجردة، خاصة فى مواد اللغة العربية والتاريخ، إلى مواقف درامية وشخصيات نابضة بالحياة، بما يحول الدرس من مادة للحفظ إلى تجربة مشاهدة وتفاعل. كما تعتمد هذه التجربة على التعلم القائم على الاستقصاء، من خلال مناقشة الطلاب بعد العروض المسرحية، بما يعزز ترسيخ المعلومات ويجعلها أكثر بقاءً وتأثيراً.

وفيما يتعلق بتحفيز الطلاب على المشاركة، تشير إلى أن إشعار الطالب بقيمته ومنحه مساحة للتعبير يعدان من أهم عوامل الجذب، لافتة إلى تجربة إدخال المسرح التفاعلى ضمن المسابقات، حيث يتم كسر الجدار الرابع، ليصبح الطالب مشاركًا فى الحدث المسرحى وليس مجرد متلقٍ، بما يعزز لديه روح المسؤولية والمواطنة الإيجابية، إلى جانب تطبيق أنظمة الحوافز المعنوية وتكريم الموهوبين.

وتختتم د. رضا بكرى بالتأكيد على أهمية توفير مزيد من الدعم المادى والتقنى لتطوير المسرح المدرسى، مع ضرورة استمرار برامج تدريب المعلمين لمواكبة أساليب المسرح الحديث، إلى جانب تعزيز الشراكات مع المؤسسات الثقافية، بما يربط الطلاب بالتجارب الاحترافية. كما تشدد على أهمية دعم طلاب التربية الخاصة ودمجهم من خلال الفن، انطلاقًا من إيمانها بأن المسرح أداة إنسانية قادرة على تحقيق الدمج المجتمعى وبناء جسور التواصل مع ذوى الهمم.

محمد الشرقاوى: المسرح المدرسى بوابة بناء الوعى وتنمية شخصية الطالب

يرى محمد عبدالحميد الشرقاوى، موجه عام التربية المسرحية بمديرية التربية والتعليم بالدقهلية، أن المسرح المدرسى يمثل أحد أهم الأدوات التربوية القادرة على بناء وعى الطلاب وتنمية شخصياتهم، انطلاقًا من المقولة التى تؤكد: «أعطنى مسرحًا أعطك شعبًا واعيًا»، بما يعكس الدور الحيوى للفن فى خدمة المجتمع جنبًا إلى جنب مع دور المؤسسات التربوية والدينية فى ترسيخ القيم وبناء الإنسان.

ويؤكد أن من أبرز الأهداف التربوية للنشاط المسرحى داخل المدارس تحويل الدروس النظرية إلى مشاهد تمثيلية تفاعلية، بما يسهم فى تبسيط المعلومات وترسيخها فى أذهان الطلاب بصورة أكثر جاذبية وتأثيرًا. كما يسهم المسرح فى كسر حاجز الخوف والخجل لدى الطالب، ويعزز روح العمل الجماعى من خلال اعتماده على التعاون بين فريق العمل، فضلًا عن دوره فى تحسين المهارات اللغوية من خلال التدريب على الإلقاء الجيد وفنون الخطابة والتعبير.

ويضيف أن المسرح المدرسى يمثل بيئة خصبة لاكتشاف العديد من المواهب لدى الطلاب، سواء فى مجالات التأليف والكتابة المسرحية، أو الإخراج، أو التمثيل، إلى جانب تنمية المهارات التقنية مثل التعامل مع أجهزة الصوت والإضاءة. كما يسهم فى صقل شخصية الطالب وتحويلها إلى شخصية قيادية قادرة على تحمل المسؤولية

والعمل ضمن فريق.

وعن أبرز التحديات التى تواجه تفعيل النشاط المسرحى داخل المدارس، يشير إلى عدد من الصعوبات، من بينها عدم توافر أماكن مجهزة لممارسة النشاط، ونقص أخصائيى المسرح المدرسى، إلى جانب ضعف وعى بعض أولياء الأمور بأهمية هذا النشاط، ما يدفعهم أحيانًا إلى منع أبنائهم من المشاركة.

وفيما يتعلق بآليات تقييم نجاح المسرح المدرسى، يوضح أن ذلك يعتمد على التخطيط الجيد الذى يراعى المرحلة العمرية للطلاب، وحسن توزيع الأدوار، والاستمرار فى التدريب، مع إشراك الطلاب فى مختلف عناصر العرض، بما فى ذلك إعداد الديكور والملابس، بما يعزز لديهم روح الانتماء للعمل.

كما يؤكد على الارتباط الوثيق بين المسرح المدرسى والمناهج الدراسية، موضحًا أن مسرحة المناهج تعد من الركائز الأساسية لعمل أخصائى المسرح، حيث يتم التعاون مع معلمى المواد الدراسية، خاصة المواد التى يواجه الطلاب صعوبة فى استيعابها، لتحويل محتواها إلى مشاهد تمثيلية تساعد على الفهم والاستيعاب.

وفيما يخص سبل تطوير المسرح المدرسى، يشدد على أهمية توفير الدعم اللازم، سواء من خلال وجود أخصائيين متخصصين، أو توفير أماكن مخصصة لممارسة النشاط، أو تنظيم ورش تدريبية مستمرة، إضافة إلى توفير نصوص مسرحية مناسبة، ودعم مالى لتأمين الأدوات والتجهيزات اللازمة، بما يضمن استمرارية هذا النشاط التربوى المهم وتعظيم أثره فى بناء وعى الأجيال الجديدة.

داليا دياب: مسرحة المناهج تعيد للتعليم متعته وتكشف مواهب التلاميذ

ترى الكاتبة والمخرجة داليا دياب أن إدخال النصوص المسرحية ضمن المناهج الدراسية يمثل خطوة بالغة الأهمية فى دعم دور المسرح المدرسى، لما يتيحه من تحويل العملية التعليمية من مجرد تلقين نظرى إلى تجربة تفاعلية ممتعة. وتؤكد أن توظيف المسرح فى شرح المواد الدراسية يسهم فى خلق بيئة تعليمية إيجابية، حيث يتفاعل التلاميذ مع بعضهم البعض بشكل صحى، بما يساعد على تفريغ الطاقات السلبية وتحويلها إلى طاقات إبداعية، فضلًا عن قدرته على تبسيط المفاهيم العلمية الصعبة من خلال المعالجة الدرامية التى تجعل الفهم أكثر سهولة ومتعة مقارنة بأساليب الشرح التقليدية.

وتوضح أن تجربتها فى كتابة نص مسرحى تعليمى موجه لتلاميذ الصف الخامس الابتدائى « المحاكمة » جاءت فى البداية فى إطار دراستها بالمعهد العالى لفنون الطفل بأكاديمية الفنون، حيث تضمنت الدراسة مقررات متخصصة فى مسرحة المناهج، وكان من ضمن متطلباتها كتابة نص مسرحى تعليمى. وتشير إلى أن هذه التجربة، التى بدأت كتمرين أكاديمى، تحولت إلى مشروع جاد بعد أن لاقت تشجيعًا ودعمًا - خاصة من زوجها الكاتب المسرحى سعيد حجاج - مع تلقيها ملاحظات فنية أسهمت فى تعميق رؤيتها لتقنيات الكتابة المسرحية، وهو ما شجعها على تطوير النص والدفع به إلى النشر كأول عمل مسرحى لها.

وعن المعايير التى راعتها عند تحويل المحتوى التعليمى إلى نص مسرحى يناسب هذه المرحلة العمرية، تؤكد أن دراستها الأكاديمية فى مجال إخراج مسرح الطفل كان لها أثر كبير فى تشكيل وعيها بخصائص هذه الفئة العمرية، خاصة فيما يتعلق بضرورة تبسيط اللغة والأفكار بما يتناسب مع قدرات الطفل الإدراكية. كما حرصت على أن يجمع النص بين القيمة التعليمية والتشويق الفنى، انطلاقًا من قناعتها بأن المسرح يجب أن يقدم المتعة أولًا، ثم يمرر رسالته التربوية بشكل غير مباشر، حتى لا يشعر الطفل بأنه أمام درس تقليدى فى قالب مختلف.

كما تشدد داليا دياب على أن المسرح المدرسى يعد من أهم الوسائل القادرة على اكتشاف وتنمية مواهب الطلاب الأدبية والفنية فى سن مبكرة، لما يوفره من مساحة للتعبير عن الذات وتنمية الثقة بالنفس والعمل الجماعى. وتضيف أن هذه التجربة تتيح للطفل اكتشاف قدراته، كما تساعد المشرفين على النشاط المسرحى فى رصد الميول الإبداعية المختلفة لدى التلاميذ والعمل على تنميتها.

وفيما يتعلق بمستقبل المسرح المدرسى، تعتقد أن مشروع

مسرحة المناهج يمكن أن يعيد لهذا النشاط مكانته داخل المدرسة، بشرط أن يتم التعامل معه كجزء أصيل ومستمر من العملية التعليمية، وليس كنشاط هامشى أو موسمى مرتبط بالمسابقات فقط. وترى أن نجاح هذا المشروع يتطلب إدماجه بشكل حقيقى داخل الخطة الدراسية، مع توفير الدعم المؤسسى والتربوى له، بما يضمن استمراريته وتحقيق أهدافه التربوية والفنية.

كما تشير داليا دياب إلى أن نجاح تجربة مسرحة المناهج لا يتوقف فقط على جودة النصوص المقدمة، بل يمتد إلى ضرورة تأهيل المعلمين والمشرفين على النشاط المسرحى تربويًا وفنيًا، ليتمكنوا من توظيف المسرح كأداة تعليمية فعّالة، وليس مجرد نشاط ترفيهى. وتؤكد أن توفير ورش تدريبية للمعلمين فى مجالات الأداء المسرحى وطرق تحويل الدروس إلى مشاهد درامية يمكن أن يحدث نقلة نوعية فى مستوى المسرح المدرسى، ويجعله أكثر قدرة على تحقيق أهدافه التعليمية والتربوية.

وبذلك تؤكد داليا دياب أن مسرحة المناهج ليست مجرد تجربة فنية، بل مشروع تربوى متكامل يمكن أن يسهم فى بناء شخصية الطالب وتنمية وعيه الجمالى والمعرفى، إذا ما توافرت له الرؤية والتخطيط والدعم الكافى، وهو ما يجعلها أحد المسارات الواعدة لتطوير منظومة التعليم من خلال الفنون.

وتختتم حديثها بالتأكيد على رغبتها فى تكرار تجربة الكتابة للمسرح التعليمى خلال الفترة المقبلة، مشيرة إلى أن دراستها فى مجال إخراج مسرح الطفل تمثل حافزًا دائمًا لها على الاستمرار فى هذا المسار، خاصة لما تتيحه من إمكانية المزج بين خبرتها فى الكتابة والإخراج، بما يساعدها على تقديم نصوص قابلة للتنفيذ المسرحى، وليست مجرد نصوص أدبية، وهو ما يمنح أعمالها قابلية أكبر للتحقق على خشبة المسرح.

جمال طاهر: المسرح المدرسى.. صناعة المواهب وبناء الشخصية من خلال مسرحة المناهج

فيما يشدد جمال طاهر، موجه عام التربية المسرحية بالقاهرة، على أن النشاط المسرحى فى المدارس يتجاوز كونه وسيلة للترفيه، ليصبح أداة تربوية متكاملة تهدف إلى تشكيل عقل ووجدان الطالب، والكشف عن مواهبه وتنميتها بشكل سليم، وبناء شخصية متكاملة قادرة على مواكبة متطلبات العصر. ويضيف أن التربية المسرحية من أهم الأنشطة التى تجعل التعليم محببًا للتلاميذ، خاصة فى مرحلة التعليم الأساسى، كما تعزز عادة العمل الجماعى وروح الفريق وتغرس قيم التعاون وفعل الخير.

ويؤكد طاهر أن المسرح المدرسى يطور مهارات الطلاب الشخصية والاجتماعية، فهو يمنحهم القدرة على المواجهة والتعبير السليم، ويقوى مهارات التأثير والإقناع، والاستيعاب، وحسن الإنصات، كما يساعد فى علاج بعض الحالات النفسية وتنمية القدرة على التكيف مع المجتمع.

ومن خلال النشاط المسرحى يمكن اكتشاف العديد من المواهب، مثل الحس الفنى والإبداعى، والموسيقى، والرسم والأعمال اليدوية المتعلقة بالديكور والدعاية، إضافة إلى المهارات الرياضية والتناغم الحركى أثناء الاستعراضات.

وعن التحديات التى تواجه النشاط المسرحى داخل المدارس، يشير طاهر إلى ارتفاع تكاليف الإنتاج، قلة الأماكن المخصصة للعروض، نقص الأخصائيين المسرحيين، وعدم إدراك بعض المدرسين للدور الحيوى للأنشطة المسرحية فى العملية التربوية.

ويُقيّم طاهر نجاح المسرح المدرسى من خلال مسابقات الطلاب، وتقييم النصوص والعروض المسرحية عبر لجان تحكيم متخصصة على مستوى الإدارات التعليمية والمدارس. كما أن ارتباط المسرح بالمناهج الدراسية يظهر جليًا فى مسابقات مسرحة المناهج، التى تساعد على تبسيط المعلومات، تصحيح الأخطاء اللغوية، وتعويد الطلاب على النطق السليم وفهم مفردات اللغة العربية. وقد تم بالفعل تطبيق مسرحة المناهج داخل المدارس، كونها جزءًا أساسيًا من أهداف التربية المسرحية.

أما بالنسبة لتحفيز الطلاب على المشاركة الفاعلة، فيعتمد طاهر على منح شهادات تقدير وكؤوس، وعرض المسرحيات على مستوى الإدارات التعليمية، مؤكدًا أن الطلاب بطبيعتهم يستمتعون بتجسيد الشخصيات وتجربة التمثيل.

مأتم السيد الوالد..

مأتم لا ينتهي.. وميراث قيد التقسيم

هاني منسي

تعد مسرحية «مأتم السيد الوالد» للمخرج والمؤلف العراقي مهند الهادي، وبطولة نخبة من نجوم الفرقة الوطنية للتمثيل، واحدة من الأعمال التي تمثل «المختبر المسرحي العراقي». قدمت ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربي (الدورة ١٦ - القاهرة ٢٠٢٦) على مسرح السلام.

يمثل العنوان «مأتم السيد الوالد» عتبة نصية مهمة مشحونة بالدلالات المتناقضة؛ فهو يجمع بين طقس المأتم الذي يحيل إلى النهاية والفقد، وبين صفة «السيد الوالد» التي تشير إلى الهيبة، الأبوية، والسطوة الممتدة حتى بعد الوفاة. يثير العنوان في نفس المتلقي حالة من التوجس الأنطولوجي؛ فنحن لسنا أمام موت عابر، بل أمام «مؤسسة» تنهار. كلمة «السيد» تضفي قداسة ومكانة تتجاوز الرابطة الأسرية إلى السلطة، أي سلطة. هذا العنوان يضع القارئ للبوستر/المشاهد للمسرحية أمام تساؤل جوهري قبل أن يبدأ العرض: هل نحن بصدد رثاء لهذا الأب، أم نحن بصدد محاكمته؟ وهل المأتم هو لدفن الجسد أم لدفن حقبة كاملة من التسلط؟ إن العنوان هنا يعمل كفخ ذهني، يجر المتلقي من منطقة التعاطف الجنائزي إلى منطقة المساءلة التاريخية. كما يحمل العنوان صبغة تقريرية لكنها محملة بشحنات سيميائية مكثفة. المأتم طقس جنائزي لرحيل أحد أفراد الأسرة، ويتحول تدريجيا إلى هو فضاء للمساءلة.

تتحول خشبة المسرح من فضاء للحكي إلى منصة للتشريح السيكولوجي والسياسي. في هذه المسرحية، لا يكتفي العرض بتقديم حكاية عائلة تعيش حدادًا أو فقدًا للوالد، بل يقدم إبستمولوجيا القمع؛ كيف يُصنع المستبد، وكيف يظل حيًا في حيوات ضحاياه حتى بعد موته.

إننا أمام رؤية إخراجية ترفض السرد الخطي، وتعتمد تفكيك البنية لإعادة تركيب وعي المتلقي. تتجلى في العرض ملامح مسرح القسوة الذي يواجه الجمهور بحقائقه المرة، مستخدماً قسوة في اللغة المسموعة وفي اللغة البصرية التي تختزل سنوات من الوجع، لتصيغه في قالب كوني يتحدث عن صراع الأجيال، وتكلس السلطة، وهشاشة الإنسان حين يجد نفسه فجأة أمام حرية لم يتدرب عليها، لأن السيد الوالد كان يفكر ويقرر ويحيا نيابة عنه.

الوالد في المسرحية ميت جسدياً، غياب يعزز الحضور، صورته المعلقة تهيمن على الفضاء وفي المركز والعمق، مما يخلق صراعًا بين جيل يحاول التحرر وجذوره التي اكتشف أنها غير ثابتة في أصل الشجرة.

اعتمد مهند الهادي على بنية درامية مكثفة، حكاية عائلة – وطن - يدور في فضاء المسرح، غرفة دوارة تظهر بنية تكرارية متعمدة. وفي كل يوم تنكشف طبقة جديدة من الزيف أو الحقيقة. هذا التكرار يوظف لتعميق الإحساس بالعبث والحصار الزماني والمكاني الذي يعيشه الإنسان تحت وطأة الأنظمة الأبوية.

تظهر الشخصيات بوجوه مزدوجة؛ الوداعة والطاعة في حضرة «هيبة الأب»، والوحشية والانكسار في غيابه، مما يعكس شيزوفرينيا المجتمع الواقع تحت القمع. ينتقل الممثلون بين حالات الثبات والحركة السريعة، وكأن

العرض يُمنتجج حيًا أمام الجمهور. وهو ممارسة للتغريب البريختي لكسر الإيهام، ويجعل المتلقي في حالة نقدية يقظة، يحلل مواقف الشخصيات، وفي لحظات معينة، تذوب الفوارق الفردية ويؤدي الجميع حركة واحدة أو صوتًا واحدًا، مما يوحي بأن المصير جماعي والخطأ مشترك.

الفضاء الأسود والملابس السوداء والديكور المتحرك والإضاءة الخافتة والظلال وكل عناصر السينوغرافيا في «مأتم السيد الوالد» لم تكن مجرد خلفية، بل كانت بطلا بصريا، فاستخدام جدران تتحرك وتدور يكشف ما خلفها، كما اعتمد العرض على التضاد الحاد بين الظلام الدامس والبقع الضوئية المركزة، مما عزز أجواء العزلة والخواء النفسي. هذه الهيمنة للسواد في جعلت من المأتم حالة وجودية مستمرة لا مجرد حدث عابر.

تتجلى ذروة المأساة في المسرحية حين تتحول لحظة المأتم من فرصة للوحدة والمؤازرة إلى سوق للمقايضة وشهوة محمومة للتقسيم. الشخصيات بدت عاجزة تمامًا عن صياغة مفهوم (نحن)، فغلب عليها (الأنا) الضيقة. هذا العجز عن التعاون يعكس أزمة شعوب بأكملها لم تتعلم كيف تدير حياتها بعيدًا عن سلطة المركز. وفي تلك اللحظة الفارقة، تنفجر ضحكة الأب الساخرة عبر الفيديو في نهاية العرض، معلنًا بصوت مدو أن الحكاية ستستمر إلى ما لا نهاية. هذه الضحكة هي صك ملكية الأب للمستقبل؛ فهو يدرك أن أبناءه لم يتحرروا منه، بل إنهم بإصرارهم على التقسيم والتشرذم، يطبقون حرفياً وصيته غير المكتوبة في (فرق تسد). ورغم أن كلمات الأب في الفيديو جاءت بلهجة عراقية موغلة في الصعوبة والغموض لغير العراقيين، إلا أن «نبرة» الصوت، وجهامة الصورة، وتوقيت الضحكة، أوصلت المعنى: أن الطغيان إرث ينتقل بالعدوى، وأن الحكاية لن تنتهي ما دام الضحايا يعيدون إنتاج قيودهم.

في واحدة من أقسى لحظات العرض، يواجه الأبناء حقيقتهم العارية، إنهم بلا جذور. هذا الاكتشاف ليس مجرد فقدان للأصل العائلي، بل هو ضياع للهوية الوجودية. لقد اكتشفت الشخصيات أن الأب لم يزرع فيهم كياناً مستقلاً، بل جعلهم مجرد طفيليات تقتات على ظله. عندما غاب الظل، وجدوا أنفسهم معلقين في الفراغ، بلا أساس تاريخي أو قيمي يستندون إليه. إن حالة اللاجذور التي صورها العرض ببراعة، تعكس

حالة التيه التي يعيشها الإنسان حين يكتشف أن كل ما كان يؤمن به من ثوابت لم يكن سوى أوهام صنعها «السيد الوالد» ليضمن ولاءهم. هذا الانكسار النفسي جعلهم في حالة تخبط، يبحثون عن مخرج فلا يجدون سوى الانغلاق على الذات ومحاولة الاستحواذ على ما تبقى من حطام المكان.

لا يمكن إغفال التحدي الذي واجهه الجمهور غير العراقي في فهم الحوار الغارق في المحلية والألفاظ الشعبية العراقية شديدة الخصوصية. لقد طغت هذه المحلية في بعض المفاصل على فهم التفاصيل الدقيقة للمغزى من الحوار المنطوق، مما خلق نوعًا من المسافة اللغوية بين العرض والمتلقي. ومع ذلك، فإن هذه الصعوبة اللغوية تحولت إلى عنصر فني بطريقة غير مباشرة؛ فقد أجبرت المشاهد على تفعيل حواسه الأخرى، والتركيز على سيميائية الحركة وعمق الإيماءة. إن عدم وضوح كلمات الوالد في الخاتمة بسبب اللهجة، قد يفهم على أنه رمز لضبابية السلطة وعدم قدرة المحكومين على فهم منطق الحاكم، حتى وهو يضحك على مصيرهم. حيث تحولت الصرخة، والضحكة، والهمس، إلى لغة بديلة تتجاوز حدود المفردات لتصل إلى جوهر المأساة الإنسانية.

لم يكتف المخرج بحضور الوالد كفكرة، بل جسده مادياً عبر مستويين بصريين غاية في التعقيد. عن طريق ماكيت خشبي (الأب الجامد) وبالحجم الطبيعي يتوسط الشخصيات على الكنبة يمثل ذروة التشييء للسلطة الأبوية. إنه جثة رمزية ثقيلة تجلس بين الأحياء، تضيق عليهم الخناق وتمنع تواصلهم الحميم. هذا الماكيت هو تجسيد للموروث الصلب الذي لا يتزحزح، والذي يراقب التفاصيل اليومية الصغيرة للعائلة، محولاً المنزل إلى زنزانة متحركة بوجود كيان خشبي لا يشعر ولكنه يفرض حضوره القسري.

وفي الختام، تتحول صورة الوالد الثابتة في صدر المسرح إلى كائن غير مرئي من الشخصيات ويراقبهم، يتكلم ويضحك بسخرية. هذا التحول الفني يعلن أن المستبد لا يموت بوفاة جسده. الضحكة الساخرة والصوت المدوي هي إعلان عن الديمومة؛ ديمومة الفكرة والأثر والقمع. فالخاتمة تأتي من فيديو للسيد الوالد بصوته المدوي يغطي على صوت الشخصيات ويزعج آذان المشاهدين، وكأن الصوت موجه للمشاهدين فقط دون أن تسمعه الشخصيات. تتجلى عبقرية «مأتم السيد الوالد» في تلك اللحظة التي يختلط فيها الواقع بالوهم؛ حين تتحرك الوالد المتوفى في الصورة ويضحك بسخرية واستنكار. إنها صرخة فنية تعلن أن التحرر الحقيقي ليس في إقامة المآتم، بل في تفتيت ذلك الماكيت الخشبي القابع في عقولنا.

لقد قدم المسرح العراقي في القاهرة عرضًا موفقًا من خلال تحويل المحلية الضيقة بلهجتها وتعقيداتها إلى فضاء كوني يمس كل إنسان يعاني من سطوة التاريخ أو جبروت السلطة. تتركنا المسرحية أمام سؤال مفتوح ومؤلم: هل رحل الأب فعلاً؟ أم أننا، عبر طقوس المأتم، قمنا بإعادة تدويره وتكريسه من جديد؟ إنها مسرحية لا تنتهي بانتهاء زمن العرض، بل تبدأ في لحظة خروجنا من القاعة، محملين بأسئلة الهوية والمصير، ومنشغلين بالواقع الذي نعيشه وربما لم نكن نراه بهذه الصورة القاتمة، وهو أسمى ما يمكن أن يحققه المسرح المعاصر.

في ختام هذا العرض، نكتشف أن «مأتم السيد الوالد» أنه لا يجد خلاصًا (تطهيريًا) أرسطيًا سهلًا، بل يتركنا في مواجهة مع ذواتنا المشوهة وواقعنا المحكوم بإرث التبعية. لقد نجحت المسرحية في تحويل المأتم إلى مرآة، حيث كل واحد منا هو ذلك الابن الذي يحاول دفن السيد الوالد القابع في تلافيف عقله الباطن. إن القيمة الفنية والجمالية لهذه المسرحية تتجاوز براعة السينوغرافيا وحرفية الأداء، لتستقر في قدرتها على زعزعة اليقين وتحفيز التفكير النقدي لدى مشاهديها.

سابع سما..
تنسى كأنك لم تكن

نورهان ياسر

فى «سابع سما» لا تُطفأ الأنوار لتبدأ الحكاية، بل يبدأ الاختناق أولًا. جسد محبوس داخل قماش، أنفاس تلهث، ويد تشق طريقها نحو ضوء وحيد كأنه النجاة الأخيرة. خلال ثوانٍ، يضعك العرض فى قلب تجربة لا تطلب منك المشاهدة بقدر ما تفرض عليك التورط؛ توتر بصرى وسمعى يجعلك شريكًا فى هذا الصراع قبل أن تفهم أسبابه.

من هنا، يتضح أن العمل لا يسعى إلى تقديم قصة تُروى بقدر ما يكشف منظومة تُدار، حيث يتحول الإنسان إلى دور، والدور إلى قناع، والقناع إلى قدر لا يمكن الفكاك منه بسهولة. عالم يبدو كأنه سيرك من المهرجين، لكنه فى العمق أشبه بآلة دقيقة تُعيد تشكيل من بداخلها وفق قواعد غير مرئية.

سابع سما من إخراج محمد الحضرى يطرح نفسه كتجربة مسرحية لا تهادن المتلقى، ولا تمنحه إجابات جاهزة، بل تدفعه إلى تفكيك ما يرى، ومواجهة سؤال أكثر إزعاجًا: هل نختار الأدوار التى نعيشها أم أننا، دون أن ندرك، نصبح مجرد امتداد لها؟

تدورالحبكة فى إطار رمزى داخل عالم يشبه مؤسسة أو شركة تُدار بمنطق هرمى صارم، حيث يُفرض على العاملين فيها أداء دور المهرج كوظيفة أساسية مرتبطة بالامتثال والضحك القسرى رغم الألم الداخلى. ومع تصاعد الأحداث، يظهر الصراع الرئيسى فى شخصية «آدم» الذى يتأرجح بين رغبته فى التحرر من هذه المنظومة عبر الاستقالة، وبين الإغراءات والضغوط التى تدفعه نحو الصعود داخل السلم الوظيفى. وتتداخل فى هذا الإطار خطوط درامية لشخصيات أخرى تمثل أنماطًا مختلفة من الخضوع أو المقاومة، مثل المهرج الحزين، والمدير الذى يجسد السلطة، لتتكشف تدريجيًا آليات القهر وإعادة إنتاجها داخل النظام. وفى النهاية، تصل الحبكة إلى ذروتها حين يتحول الصراع إلى دائرة مغلقة، يصبح فيها البطل جزءًا من نفس المنظومة التى كان يرفضها فى البداية.

تفكيك البنية البصرية والرمزية

يقوم العرض على بناء بصرى ورمزى كثيف، تتداخل فيه العناصر المسرحية لتشكيل عالم دلالى قائم على التوتر بين السلطة والإنسان، وهو ما يفتح المجال لقراءة مكونات العرض بوصفها علامات تحمل أكثر من معنى.

منذ اللحظة الافتتاحية، يظهر الجسد المحاصر داخل القماش بوصفه علامة على الإنسان المقيد داخل نظام لا يتيح له حتى لحظة ولادة مكتملة، فيتحول فعل الخروج نفسه إلى مقاومة أولى ضد قمع غير مرئى. ومع ظهور البؤرة الضوئية البيضاء التى تتحول إلى صفراء ثم تتداخل مع ألوان أخرى، يُعاد تشكيل الإدراك البصرى بوصفه انعكاسًا لحالة وعى متغيرة، حيث لا تثبت الحقيقة فى شكل واحد، بل تتبدل وفق موقع الفرد داخل السلطة.

أما عن السلالم كأهم رمز فى العرض، ليس فقط باعتبارها وسيلة للصعود بل بوصفها بنية قمعية تُعيد إنتاج فكرة الترقى الوهمى، حيث يتحول الصعود إلى حركة دائرية مغلقة لا تنتهى عند مستوى أعلى بقدر ما تعيد إدخال الفرد فى دائرة جديدة من الخضوع. فكل درجة فى السلم ليست اقترابًا من الحرية، بل انتقالًا إلى شكل أكثر تعقيدًا من السيطرة، ليصبح السلم ذاته قفصًا عموديًا يختزل الطموح الإنسانى داخل منظومة مؤسسية تبتلع كل من يحاول تجاوزها. ويعتبر الترقى

ذاته لعبة سلطوية تُقدَّم كهدف إنسانى مشروع بينما هى فى العمق أداة لإعادة إنتاج الطاعة وإبقاء الجميع داخل الدائرة نفسها.

أما المهرجون فيقدمون كجسد جمعى يحمل دلالة الإنسان الممسوخ داخل وظيفة مفروضة عليه، حيث يتحول الضحك إلى قناع قسرى يخفى خلفه الألم، ويتجسد ذلك بوضوح فى شخصية «رئيس قسم الضحك» الذى لا يمثل سلطة إدارية فقط، بل سلطة رمزية تُعيد إنتاج القمع عبر التوجيه المستمر، ما يجعل الفعل الإنسانى نفسه خاضعًا للتنظيم.

وفى مستوى أعمق، تأتى ثنائية القناع والوجه الحقيقى بوصفها محورًا دلاليًا أساسيًا، حيث لا يظهر الإنسان فى العرض إلا من خلال أقنعة متعددة: قناع المهرج، قناع الموظف، وقناع السلطة نفسها. ومع لحظات خلع القناع، لا يحدث تحرر بقدر ما يحدث سقوط فى فراغ الهوية، وكأن العرض يؤكد أن الذات داخل هذا العالم ليست جوهرًا ثابتًا بل دورًا يتم إعادة توزيعه باستمرار.

كما يلعب الزمن دورًا رمزيًا مهمًا، إذ لا يُقدَّم بوصفه خطًا مستقيمًا، بل كحالة متكسرة تتداخل فيها لحظات الحاضر مع الفلاش باك، وكانت لحظات توقف الزمن أو الفلاش باك متقنة من خلال عوامل مساعدة كالمؤثرات الصوتية، والإضاءة، وبالطبع أداء الممثلين.

وتتعمق الدلالة الرمزية أكثر مع ظهور إضاءة اللون الأحمر بوصفه علامة على القهر وإعادة فرض السيطرة وهذه الإضاءة كانت مسيطرة على السلم الذى يجلس عليه السلطة ، والأزرق كمساحة وعى متجمد أو تأمل داخلى وتلك الإضاءة كانت مسلطة على مكان الموظفين/ المهرجين ، بينما يشير الأصفر إلى لحظات التحول والانكشاف التى تسبق الانكسار أو إعادة التشكيل. هذه المنظومة اللونية لا تعمل كزينة بصرية، بل كخريطة شعورية تحكم إدراك المتلقى داخل العرض.

ولا تقف البنية الرمزية عند حدود السلالم والمهرجين، بل تتعمق أكثر عبر شخصيات بعينها تكشف الطبقات الخفية داخل هذا النظام. من أبرز هذه الشخصيات «المهرج الحزين»، الذى يُقدَّم بوصفه كيانًا منكسرًا خرج من داخل المنظومة نفسها، لكنه لم ينجُ منها بالكامل. فهو ليس مجرد ضحية بل شاهد حى على ما يحدث داخل هذا العالم، يحمل ذاكرة الألم والامتثال فى آن واحد. لحظة اعترافه بأنه كان مثلهم وأنه اضطر إلى الضحك رغم الحزن، تكشف عن أحد أهم أبعاد العرض (أن القمع ليس خارجيًا فقط، بل يُعاد إنتاجه داخل الفرد نفسه حتى يتحول إلى عادة وجودية). وموته لاحقًا لا يُقرأ كحدث درامى بقدر ما هو إعلان رمزى عن فشل محاولات الخروج الفردى من المنظومة، وكأن النظام يعيد ابتلاع من يحاول الخروج منه.

وفى مقابل هذا تظهر طبقة السلطة بشكل أكثر كثافة رمزية من خلال: خوذات على شكل قرونًا، ماكياج حاد وغير إنسانى، وأزياء حمراء صارخة. هذه الصورة لا تطرح السلطة كإدارة محايدة، بل كقوة شبه شيطانية تتجاوز فكرة الإدارة. فهؤلاء لا يديرون النظام فقط بل يعيدون تشكيله بصريًا ونفسيًا بطريقة تُرهب من تحته، وتؤكد أن الوصول إلى القمة لا يعنى التطور، بل الاقتراب من فقدان الإنسانية كما حدث لشخصية آدم ، فعندما صعد السلم تحول من شخص مساعد إلى قاهر يرهب من هم أدنى منه فى السلم، بالإضافة إلى حبسه لأى موظف طموح يهدد مركزه على السلم، تطور شخصية آدم تلك تأكيد على فقدان الإنسانية تدريجيًا كلما صعدت أكثر.

ومن هنا يصبح القناع فى العرض مزدوج الدلالة؛ فهو ليس فقط قناع المهرج الذى يخفى الألم، بل أيضًا قناع السلطة التى تخفى قسوتها خلف شكل احتفالى مضلل. هذا التوازى بين الطرفين يكشف أن الجميع داخل هذا العالم يرتدى قناعًا، لكن بدرجات مختلفة من الوعى به.

وفى لحظات الذروة البصرية، يتعمد العرض خلق صور مسرحية شديدة الرمزية، مثل اجتماع الإضاءة الحمراء والصفراء والزرقاء فى لحظة واحدة، أو محاصرة الشخصيات داخل مستويات السلالم المختلفة، وهو ما يحول الصورة المسرحية إلى ما يشبه اللوحة الحية التى تُقرأ بصريًا قبل أن تُفهم دراميًا. هذه اللحظات تكشف أن العرض لا يعتمد على السرد بقدر ما يعتمد على الصورة المركبة كوسيلة أساسية للتعبير.

الأداء التمثيلى

يُظهر الأداء التمثيلى وعيًا واضحًا بطبيعة التحول بين الشخصية والقناع، حيث لم يكن الممثلون يؤدون شخصيات ثابتة بقدر ما كانوا يتحركون بين حالتين: حالة الإنسان خلف القناع، وحالة السلطة أو الدور عند ارتدائه. ويبرز ذلك بشكل خاص فى أداء رئيس قسم الضحك والمدير السابق، حيث يشكل القناع أو الخوذة لحظة فاصلة فى بناء الشخصية؛ فعند ارتدائهما تتغير نبرة الصوت، وتتحول لغة الجسد إلى أكثر صرامة وحدّة، وكأن الممثل ينتقل إلى كيان آخر بالكامل، لا مجرد دور مختلف.

لا يغلق العرض أبوابه على نهاية تقليدية بقدر ما يترك المتلقى أمام فراغ ثقيل تتلاشى فيه الشخصيات كما لو أنها لم تكن يومًا. فكل ما جرى داخل هذا العالم المسرحى، بكل ما فيه من صعود وسقوط وأقنعة وسلالم، ينتهى إلى لحظة محو هادئة لكنها قاسية، تتجسد فى العبارة الختامية المستلهمة من محمود درويش: تنسى كأنك لم تكن. وكأن العرض رغم كثافة تفاصيله يعيد فى لحظته الأخيرة تفكيك كل ما بناه، ليؤكد أن الوجود داخل هذه المنظومة لا يترك أثرًا ثابتًا، بل يذوب تدريجيًا فى ذاكرة قابلة للمحو.

وبين هذا البناء الدقيق الذى تشكل عبر الإضاءة والصوت والحركة والأداء، وذلك الانهيار فى النهاية، يظل العرض متماسكًا فى رؤيته، كاشفًا عن عالم يُعاد فيه إنتاج الإنسان ثم محوه فى دورة لا تنتهى، دون أن يترك خلفه سوى أثر عابر داخل التجربة نفسها.

جاكراندا..

تكرار استعادة الماضى وجدلية حضوره

داليا همام

ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربى والذى تنظمه الهيئة العربية للمسرح/الشارقة، دورته السادسة عشرة والتى أقيمت بالقاهرة، على خشبة مسرح الجمهورية قدم العرض المسرحى «جاكراندا» نص ودراما تورج د.عبدالحليم المسعودى سينوغرافيا وإخراج نزار السعيدى إنتاج المسرح الوطنى الشباب/تونس.

يخلق العرض المسرحى «جاكراندا» أجواءه الخاصة التى تجعل من المتلقى دائم السؤال عن ذلك التطور الذى يراه على خشبة المسرح فهذه الصراعات التى تنشب بين االشخصيات دائمة التطور والإنقطاع ثم الربط من جديد، إلى أن تصل لانقطاع آخر يولد المعنى، ويؤكده ثم تعود تفتته من جديد، فى جدلية غير منتهية وتفتح الباب لأسئلة عديدة تستدعى الإجابة، ففى عرض جاكراندا تُبنى الصراعات بتفرعها لتكشف عن ماض داخل الشخصيات الدرامية أكثر تعقيد مما يبدو، فيتم الكشف عن تلك اللحظة الحاسمة التى يتغير بعدها كل شئ، حيث التحول النابع من الوعى الحاضر بعد غياب لأن الشخصيات فقدت ميثاق التشابه القديم بين اللحظة والوعى بها لتصبح الشخصيات مغتربة عن واقعها ولحظتها الآنية، فيصبح الفعل لحظة حاسمة وحتمية لتعود الشخصية لتوازنها الذى يجب أن يكون، من خلال الفعل الفردى وتفاعله مع الآخر ومع المجموعة.

والمكان الذى تدور فيه أحداث العرض هو (مركز الاتصالات) حيث لحظات من الإنتظار، وهذا الفضاء/المكان يظهر كبطل قائم على فكرة التبادل الدائم بين المؤديين، وهو يحمل فضاء من إحتمالات لامتناهية

تتبلور فيها الحركة والنظرة والكلمة، والتواصل خلال هذا الجمع والفضاء هنا ليس مجرد وعاء للحدث بل علاقات بين الأجساد يعتمد إدراكها على سرعة وعناصر مكونة للفضاء ذاته، وهو مكان تسكنه روح خاصة، روح قلقة وكأن الشخصيات الدرامية تدور فى متاهه لاتعرف كيف ومتى تخرج.. فالمكان والزمان هويات ثابتة مفروضة على الوعى لكن ذلك الفرض يقوم على أساس تصورات وحدود مفاهيم عقلية شبه محددة، لكن هنا فى مركز الاتصالات تضطرب وتتداخل حدود المكان فلا يتجه الفرد على نحو متتابع بل يعود من جديد إلى نفس المكان ويكرر نفس الحركة، ومع كل عودة يجد الفرد ذاته فى مكان غير مألوف، فهو تكرار العودة الذى لا يتوقف ومتاهة تؤدى إلى اختلال الشعور بالواقع أو حتى الذات، إزاحة للمستقر وتكرار به استعادة وتذكر لما مضى فى صراع مع الحاضر، طقس مزدوج لتنصيب المدير الجديد(العم) وتأبين المدير السابق(الأب)، بمباركة الأم (جويدة)، إنه ماض لم يمض شعورياً وحاضر يسوده الغدر، هنا فى tanit call center تتكرر الحوارات فى محاولة بائسة لإرجاء الفقد واستعادة للأب المفقود، وقد ترى انعكاس لهاملت وتفكيكه بأدوات العصر، فالعم يأخذ مكان الأخ بمراسم تنصيب على مركز الإتصالات، صراع يرتكز على المكان الذى يعد صورة للحداثة الزائفة المرتبطة بمركز الإتصالات فكل شئ أصبح يتسم بالسيولة وتفكك المستقر يتحول كل شىء إلى هشاشة مبالغة حتى فى العلاقات الأسرية، فلقد تراجع دور الأم وأصبحت خصم مترقب حذر، لم تعد كما الماضى قبل فقد الأب والزواج من العم، وأصبح الماضى مجرد ذكرى تتجسد فى حوارات التكرار والاستعادة لما كان.

يبدأ العرض المسرحى جاكراندا بما يثير الدهشة ونكتشف فى نهايته أن البداية كانت إرهاص لنهايتة، فالجميع يقف شامخا فى بداية العرض بإصرار يلقى الضوء ويدعم محاولة لإسكات الكلام بإشارات إلى قطع الألسنة فى رمزية للإجبار على الصمت، وماعلى فم الممثلين والممثلات من لون لأحمر الشفاة الوردى يتم مسحه بأداء متوتر من الممثلين عبر اليدين.. ومع تطور الأحداث تقف فى النهاية إحدى بطلات العرض على قطعة ديكور مرتفعة تقطع لسانها ليتساقط مكان الدم ورود.. هنا يخفف المخرج من حدة الفعل وتأثيره النفسى المرهق..لترى فى قبح الفعل على المستوى السيكولوجى جمال.. ففعلها اعتراض لكن الدم وما يشكله على النفس فعل مفزع وقد اعتاد المتلقى رؤيته فى الأخبار الدائمة عن القتل والحرب، بينما هنا فى هذا العرض استبدل الدم بالورد وكأنه معنى مزدوج فقد يحمل الورد بين طياته السم وقد عبر عن الاعتراض والازدواجية للمعنى بشكل جمالى واضح.

العرض تمثيل حمودة بن حسين، أصالة كواص، أنيس كمون، ثواب العيدوى، حلمى الخليفى، محمد عرفات القيزانى، حسناء غنام.

يساهم الأداء التمثيلى بشكل أساسى فى الحالة العامة للعرض فأداء الممثلين أميل إلى الإعتماد على لغة يمكن القول بأنها لغة غير مرئية لاتمثل فقط ترجمة للكلمات التى كتبها د. عبدالحليم المسعودى فى نصه، وإنما تعد شكل من أشكال التواصل المباشر، وهو ما يؤدى إلى تشكيل صورة تنبع من ذاتها.

مساعد مخرج لينا حردق، موسيقى أسامة السعيدى، إنارة فيصل صالح، صوت وفيديو هانى باللحمادى، ركح منير يوسف، ملابس مروى المنصورى، إنتاج عدنان الهبيدى، مكلفة بالإنتاج فاطمة المرصاوى.

فى عرض جاكراندا تم استخدام الفضاء الأدائى عبر الإعتماد على المساحات الأكثر حرية، حيث يسمح للممثل بالتنقل بحرية على خشبة المسرح، وكانت قطع الديكور قابلة للتنقل فهى بسيطة وقد أنتجت وظائف متعددة بحسب طريقة التعامل معها، ما أضفى على العرض أبعاد جمالية.

الملك لير..

انهيار بنية الوجود الإنسانى فى ظل حضارة مأزومة

لمياء أنور

فى سياق حضارى مأزوم تتداعى فيه البُنى السياسية وتنهار منظومات القيم وتتصدع فيه العلاقات الانسانية تظل مسرحية «الملك لير» لشكسبير نصًا تأسيسيًا فى فهم البنية المأساوية للوجود الإنسانى، النص، الذى ظهر فى طبعته الأولى المستقلة عام ١٦٠٨، وأعيد طباعته عام ١٦١٩ قبل إدراجه فى المجموعة الكاملة لمسرحيات شكسبير عام ١٦٢٣، لا يُقرأ كتجربة أدبية ماضية، بل كنموذج متجدد قادر على اختراق طبقات الوعى الجمعى فى كل عصر، فى صميمه، يُجسّد «لير» انهيار المنظومة القيمية تحت ضغط الصراع على السلطة، وتحول الروابط الأولية - الأبوة والبنوة - إلى ساحات نزاع مدفوعة بالاستراتيجيات النرجسية والبراغماتية الخالية من الأخلاق، إن لير يمثل مرآة تعكس شرخًا عميقًا فى الحضارة الإنسانية التى مازلنا نحياها.

وفى محاولة لإنتاج المعنى من خلال ربط انكسار «لير» بانهيار القدرة على التمييز بين الجوهر والمظهر، وهى الإشكالية المركزية فى النظرية السيميائية للخطاب، حيث تتغلب الدوال المضللة على المدلولات الحقيقية. فعملية توزيع لير لملكه بناءً على بلاغة التملق تمثل مثالًا نموذجيًا على استبدال الحقيقة العاطفية بالخطاب الأدائى، ويُحوَّل رأس المال الرمزى للسلطة إلى سلعة تخضع لمنطق العرض والطلب العاطفى.

هذا الارتباط الوجودى بين مأساة لير والأساطير القديمة، منذ الصراع الأخوى بدءًا من قابيل وهابيل إلى رومولوس وريموس وصولًا إلى أساطير الأخوين أتريوس وثيستيس، وصولًا إلى ذروة الهمجية حين يُقدَّم لحم الأبناء على مائدة العشاء، فى مشهد يُجسد كيف تتحول السلطة إلى وحش يفترس حتى الروابط الدموية وهو ما يشبه مشهد العشاء الأخير فى لير عندما قامت الاخت الكبرى جونريل بتسميم اختها ريجان، ليؤكد هذا فرضية «التكرار» فى الحكايات البشرية: الصراع على الموارد - سواء كانت سلطة أو أرضًا أو اعترافًا رمزيًا - ينتهى إلى إلغاء الآخر جسديًا، هذا الربط ليس زخرفًا بل إحالة على «البنية العميقة» للمأساة، حيث تتكرر الأنماط السلوكية عبر الأزمان بصرف النظر عن التحولات السطحية.

وعلى خشبة المسرح القومى بالقاهرة، قدم المخرج شادى سرور رؤية إخراجية معاصرة لرائعة شكسبير، فى محاولة لتحويل النص المكتوب إلى تجربة مسرحية مكثفة، تجلت فيها ثنائية العلاقات بين الفعل والقول، لتتحد النهايات فى مصيرٍ تراجيديٍّ واحد، فقد كان أداء الفنان القدير يحيى الفخرانى فى دور «لير» هو القلب النابض للعرض، فلم يكتفِ الفخرانى بتمثيل الشيخوخة الجسدية (الواقعية)، بل نقل لنا انهيارًا نفسيًا شاملًا، من الغضب العارم إلى اليأس المطبق، إلى لحظات الهذيان التى تخلط بين الواقع والخيال، ليجسد بذلك أزمة الملك التى وصفها فرويد بأزمة الشيخوخة وتخلى «سلطة العقل» لصالح «سلطة القلب».

وعلى الصعيد الإخراجى، نلحظ تطبيقًا لرؤية سرور التى تميل إلى تكثيف «التضاد الدرامى» بين الشخصيات المتقابلة: لير مقابل جلوستر (طارق الدسوقى)، حيث يُعطى الأول بصره الطبيعى ويفتقد البصيرة الإدراكية، بينما يفقد الثانى حاسة الإبصار ليكتسب بصيرة ميتافيزيقية، هذا التضاد يعكس التوازن بين التجربة الحسية والتجربة الروحية.

كذلك فى ثنائيات الشخصيات الأخرى - الابنتان جونريل (أمل عبدالله) وريجان (إيمان رجائى) فتمثلان وجهين لعملة الخداع والنفاق، وفى ثنائية أخرى يبرز الصراع بين الأخوين إدموند (أحمد عثمان) وإدجار (تامر الكاشف) ابنى جلوستر، فإدموند الابن غير الشرعى الذى ظل أبوه يذكره بوصمة العار على الملأ، بينما يكنّ حبًا صامتًا لإدجار الوريث الشرعى فتشتعل نار الحقد فى صدر إدموند ليحيك المؤامرات ضد أخيه فيفر إدجار مطاردًا لكنه يظل وفيًا فى النهاية، وينكشف زيف إدموند ويسقط قتيلًا على يد أخيه فى دلالةٍ صارخةٍ على أن الشر لا بد أن ينال جزاءه، وتكتمل الثنائيات بإدجار وكورديليا (لقاء على حسن) الضحيتان البريئتان، فكلاهما يحمل عبء ظلم الأب، سواء كان لير أو جلوستر، وكلاهما طُردا من قلوب آبائهما وممالكهما لكنهما ظلا يحملان الحب الأصيل الخالى من التملق والطمع ليجسدا بذلك نقاء الروح الإنسانية فى مواجهة قسوة العالم، وبين الخطاب المعلن والدوافع اللاواعية، لشخصية إدموند، فى ضوء تحليل ألفريد أدلر، تمثل «عقدة الدونية/النقص» التى تتحول إلى طاقة عدوانية عبر آليات التعويض المفرط حيث يدفعه نسبه غير الشرعى إلى إعادة صياغة مكانته عبر المؤامرة والإقصاء، بينما كورديليا بالمقابل والتى تجسد «الأنا المثالية» فى بنيتها الفرويدية، لكنها تسقط فى مأزق «التصلب الأخلاق» الذى يجعلها عاجزة عن التكيف مع الشروط البراغماتية للبقاء فى نظام فاسد.

ويمكن ملاحظة ثنائية أخرى بين (دوق كورنوول) محمد العزايزى زوج ريجان و(دوق ألباني) زوج جونريل طارق شرف، وتطلع الأول للملك، وسكوت الثانى عن خطايا زوجته إلى أن كان المحرض الأخير لانقلابه على زوجته هو خيانتها له مع إدموند والتحريض على الخلاص منه وقتله، أما ثنائية (إدجار) فى مقابل (البهلول) عادل خلف، حيث انهيار النظام الاجتماعى، يصور سرور فى العرض مدى الهشاشة الكامنة فى نظام السلطة، فشخصية البهلول تمثل صوت الطبقات الدنيا التى تنتقد السلطة بسخرية، مما يشكك فى شرعية التسلسلات الهرمية الاجتماعية، تلك الثنائيات التى نسجها شكسبير، وذهب إليها سرور فى رؤيته، ما بين البصر والبصيرة، بين الشرعية والنبذ، بين الحب والسلطة، تذكرنا بأن صراع الملك لير ليس حدثًا تاريخيًا، بل هو جرح مفتوح فى جسد الحضارة الإنسانية، فما نشاهده على خشبة المسرح ليس مجرد دراما، بل مرآة نرى فيها انعكاسنا نحن: بشرٌ عرضة للضعف والخيانة، لكننا أيضًا قادرون على التمرد على هذا المصير لو امتلكنا الشجاعة لرؤية الحقيقة.

ومن ناحية القراءة الاجتماعية للعرض/النص، تضع شخصية البهلول فى موضع «الناقد المقموع» الذى يفضح انحراف السلطة عبر آليات السخرية، فالحقيقة المعرفية قد تتجسد فى القاع الاجتماعى لا فى قمته، ما يشكك فى شرعية التسلسل الهرمى ذاته، هذا البُعد يعكس ما يسميه بيير بورديو بـ«إعادة إنتاج العنف الرمزى»، حيث تتقاطع السلطة السياسية مع الأطر الاجتماعية لتكريس الفساد.

ويتعزز هذا التشكيك من خلال شخصية إدجار عندما يتنكر فى شكل «توم الشحاذ»، ليؤكد أن الحقيقة غالبًا ما توجد فى أسفل السلم الاجتماعى. فالمجتمع فى المسرحية يعكس انفصامًا عميقًا بين الخطاب الرسمى المليء بالطقوس الفارغة والحقائق المرة التى تطفو على السطح، وهو ما يجسد أزمة الحضارة الإنسانية حين تفقد القدرة على التمييز بين المظهر والجوهر، فالسلطة فى عالم لير ليست مسؤولية بل غنيمة عمياء تتحول إلى لعنة على حامليها قبل ضحاياها.

وفى سياق التحليل النفسى، يعتبر فقدان جلوستر لبصره استعارة نفسية عن انتقال مركز الإدراك من «المستوى الحسي» إلى «البصيرة الإدراكية»، وهو ما يتوازى مع تحول ألبانى من حالة «الخمول الأخلاقي» إلى ممارسة الفعل القيادى بعد اختراق حجب الإنكار المعرفى، فى المقابل، يموت البهلول فى لحظة دالة على «انهيار الخطاب الهزلي» أمام واقعية المأساة العارية، ما يبرهن على أن الوظيفة النقدية للكوميديا السوداء غير قادرة على إحداث توازن حين يهيمن «الهو» الفرويدى على بنية الفعل الدرامى.

ولم يقتصر العرض على النص والأداء، بل اهتم بالعناصر الفنية الأخرى، وكان للمكياج الذى أبدعه إسلام عباس دور حاسم فى إبراز فرادة كل شخصية، إذ لم يقتصر على رسم ملامحها الخارجية فحسب، بل امتد إلى تجسيد أعماقها النفسية، فوجه كورديليا بدا ناعمًا مشرقًا يشع بالبراءة فى مقابل ملامح أختيها المشدودة القاسية، وملامح إدموند حملت حدة الطموح والغدر على النقيض من وجه أخيه إدجار الذى اتسم بالهدوء والنبل، أما الفقراء فقد تجسدت على وجوههم قسوة العوز وشظف العيش، بينما ظل البلاط الملكى يتزين بمكياج يشى بالفخامة والترف، وبلغ المكياج ذروته الفنية فى مشهد فقأ عينى جلوستر، حيث جاءت الحيلة الإخراجية مدهشة ومقنعة، لتصدم الجمهور بلحظة الفقد القاسية وتغمسهم فى قلب المأساة.

هذا المزيج الفنى بدى واضحًا فى أن المخرج يسعى إلى تقديم عرض يعتمد على ثنائية المزج بين الجلال الكلاسيكى للنص وقوة الصورة المسرحية المعاصرة،

حيث يوظف شادى سرور تصميم حمدى عطية للديكور والشاشات الخمس باعتبارها امتدادًا لـ«الوسيط الإدراكي» فى العصر الرقمى، حيث تتحول المأساة من تجربة نصية إلى حدث بصرى متزامن مع أنماط التلقى المعاصرة، هذه المقاربة تُخضع النص الشكسبيرى إلى آلية «المحاكاة الافتراضية» التى تجعل انهيار لير على الخشبة متطابقًا مع مشهد الانهيارات السياسية والاجتماعية التى يستهلكها المتلقى يوميًا عبر شاشاته، بحيث تقدم أحيانًا خلفيات مكانية وزمنية، وأحيانًا أخرى توازى أو تعكس ما يحدث على خشبة المسرح، فاختيار هذه التقنية يعكس رغبة فى خلق مستويات متعددة من التلقى، بحيث لا يقتصر المشاهد على متابعة أداء الممثلين، بل يدخل فى تجربة بصرية مركبة، فتصبح امتدادًا للعقل الجمعى المعاصر، حيث تتحول تراجيديا شكسبير إلى واقع افتراضى مسرحى، مع الديكور المسرحى المكمل، فى ربط بين العالم الرقمى المعاصر وزمن العرض، محافظًا على الطراز المسرحى الأصيل من خلال عمل ديكورات منحوتة بواسطة (مصطفى التهامي) لأعمدة القصور المتعددة وكذلك بعض الموتيفات فى مشهد الغابة مثل جزع الشجرة التى اتكأ عليها لير وجلوستر والكوخ الذى بدا وكأنه مصنوع من خشب، وهنا يؤكد مصمم الديكور على التأكيد على المزج بين الأصالة والمعاصرة فى رؤيته للتصميم.

وتكتمل الصورة الجمالية بالأزياء التى صممتها علا على متناغمة مع روح النص، محافظة على الطابع الملكى الكلاسيكى بما يحمله من جلال وهيبة، ومع ذلك فقد انساب فيها قدر من التبسيط ليمنح الممثلين حرية الحركة ويسمح بانسياب الإيقاع بين تنقلات المشاهد، ومع لمسات تصميم الإكسسوارات اكتملت هوية بصرية للعرض، حيث حافظت على المهابة الملوكية وفى الوقت نفسه أزاحت الستار قليلًا عن الجانب الإنسانى الكامن خلف القشرة السلطوية، وهو ما انسجم مع رؤية شادى سرور فى إبراز الثنائيات المتعارضة، فبدت الصورة المسرحية قادرة على التعبير البصرى عن الفوارق الطبقية بين فخامة البلاط وملابس الخدم والحاشية، وبين بساطة هيئة الفقراء والمعدمين الذين التفّت أجسادهم بقماش خفيف حيادى اللون أقرب إلى لون التراب، فى إيحاء مباشر بارتباطهم بالأرض وضيق ذات اليد، بينما ارتدى الجنود أزياء يختلط فى صناعتها الجلد البنى بخشونته وصلابته، لتضيف إلى حضورهم ملمح القوة والانضباط.

وتتكامل الصورة الفنية بإضاءة محمود الحسينى وتميزها بانسيابيتها مع التحولات الدرامية، فبدت فى لحظات الملك، وهو فى قمة سلطته مضاءة بألوان دافئة ومركزة،

بينما انخفضت نحو البرودة والظلال فى مشاهد الانكسار والعاصفة، هذه العناية بالإضاءة تؤكد أن العرض أراد أن يضع المشاهد فى حالة وجدانية تتبدل مع تطور أحداث العرض، حيث رسم الحسينى لحظات فارقة بخطوط حادة تحمل دلالات عاطفية وبصرية عميقة، فمشاهد إدموند على سبيل المثال غمرها الأحمر كأن الدم يسيل فى خلفية الحدث، بينما أضاء المسرح بوعى متجنبًا الإفراط أو خلق حالات مصطنعة، رغم ما تتيحه خشبة المسرح القومى من تجهيزات تقنية متقدمة، فجاءت الرؤية الإخراجية بسيطة عن قصد، توظف الإمكانات بحس مدروس، مدركة أن للشاشات حضورًا ضوئيًا ذاتيًا يسهم فى إنارة المشاهد، مع توظيف مقصود للألوان بما يتماشى مع طبيعة الحدث وروح المشهد، وتنوعت الإضاءة بين حدّة الخطوط و مسحات الألوان التى انسجمت مع أزياء الشخصيات الزاهية، فوفرت للعين راحة بصرية، وفى الوقت نفسه منحت العمل ذلك البعد الدرامى الذى يعزز إحساس المتفرج ويضاعف أثر اللحظة المسرحية.

أما أحمد الناصر، فقد جعل من موسيقاه شخصية مسرحية من لحم ودم حقيقى، حيث تتأرجح بين مقطوعات ذات طابع سيمفونى يليق بفخامة المشهد، وأخرى أكثر انسيابية تركز على الجانب العاطفى، حيث جاءت بعض الموسيقى كجنودًا تحيى الملك، وفى مشاهد أخرى كانت شخصية متآمرة تصاحب مكائد إدموند، فلقد استخدم الناصر الآلات الغربية بذكاء لتعزيز التوتر فى المشاهد، مثل لحظة التواطؤ ضد جلوستر وخلع عينيه، فكانت الآلة الموسيقية هى وتر الحب المبتور فى لحظات ندم لير على فقدان كورديليا، كذلك لحظات صدمته فى ابنتيه الأخرين، فلقد لعبت الموسيقى دورًا مكملًا للمشهدية، حيث أضفت على الحدث المسرحى عمقًا فى الصورة والإحساس ما جعلها أداة موازية فى التعبير عن الحالة الدرامية.

لعطى (ضياء شفيق) كيروجراف العرض احساسًا متدفقًا للمعنى من خلال الحركة المتناغمة مع الشخصيات فى المشاهد الموسيقية، وفى مشاهد اخرى مثل المبارزة والحرب كان للدراما الحركية نصيبًا فى التأكيد على الحدث.

فلقد جاء العرض فى مجمله منضبطًا، مع توزيع محسوب فى كل عناصره، مما جعل المتفرج يعيش مع الشخصيات تحولاتهم النفسية والسياسية.

وفى الختام، لا تُختزل الملك لير فى كونها مجرد تراجيديا عن ملكٍ خَدَعَتهُ كلمات بناته، بل هى صرخة وجودية تلامس أعمق مخاوفنا، إنها تجسد الانهيار الكامل للإنسان عندما تنقلب موازين القيم رأسًا على عقب، فيحفر شكسبير فى أعماق النفس البشرية، كاشفًا عن التصدع الأخلاقى الذى ينشأ عندما تتحول السلطة إلى غنيمة، والحب إلى سلعة، والعلاقات الإنسانية إلى ساحة خداع وانتقام، لكن القوة الحقيقية لهذا العمل تجلت فى العرض المسرحى الذى قدمه المخرج شادى سرور فى تقديم قراءة إخراجية معاصرة للنص، لا تكتفى بنقله من الورق إلى الخشبة، بل تربطه بواقعنا الذى يغمره العنف والزيف، لتكمن قوة «الملك لير» فى أنها تظل، بعد مرور أربعة قرون، نصًا يحفر فى أعماقنا ويسأل ضمائرنا، ويجبرنا على مواجهة ذلك السؤال الأبدي: ماذا يتبقى من الإنسان حين تتهاوى كل أقنعته؟ وأعتقد أن هذا هو سر بقاء لير ليومنا هذا.

في معجم المسرح السيري..

«الحجراوي» يرسم خريطة قرنين من العشق بين المسرح والسيرة الشعبية

همت مصطفى

صدر حديثًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بوزارة الثقافة المصرية، كتاب «معجم المسرح السيري: ببليوجرافيا شارحة لتجليات السير الشعبية في المسرح العربي (١٨٤٧-٢٠٢٥)» للباحث والناقد دكتور عبدالكريم الحجراوي، في مؤلف توثيقي موسّع يرصد مسار حضور السير الشعبية داخل التجربة المسرحية العربية عبر ما يقرب من قرنين من الزمن.

قراءة تاريخ المسرح العربي من زاوية مغايرة

وينتمي الكتاب إلى الدراسات التي تعيد قراءة تاريخ المسرح العربي من زاوية مغايرة، حيث يتتبع العلاقة العميقة بين النصوص المسرحية والموروث السردي الشعبي، واضعًا السير الشعبية في قلب هذا التفاعل كأحد أهم مصادر الإلهام التي لجأ إليها الكُتّاب والمخرجون، ويكشف هذا التتبع عن حضور ممتد يبدأ مع البدايات الأولى للمسرح العربي في القرن التاسع عشر، حين ظهرت محاولات مبكرة لاستلهام عناصر من الحكايات الشعبية والسير في صياغة نصوص تناسب الذائقة المحلية.

جهد بحثي طويل في جمع وتوثيق النصوص

ويعتمد الكتاب على جهد بحثي طويل في جمع وتوثيق النصوص، حيث يقدّم رصدًا لنحو ٢٥٠ عرضًا مسرحيًا استُلهمت من السير الشعبية في ١٦ دولة عربية خلال الفترة من ١٨٤٧م إلى ٢٠٢٥م، ويقدّم هذا الحصر صورة واسعة لانتشار الظاهرة وتنوعها جغرافيًا وزمنيًا، مع إبراز الفوارق في كثافة الإنتاج بين بلد وآخر، وهو ما يتيح قراءة أكثر دقة لخريطة التفاعل المسرحي مع التراث الشعبي.

ويولي الحجراوي أهمية خاصة للجانب التوثيقي التفصيلي، إذ يقدّم لكل نص بيانات دقيقة تشمل اسم المؤلف وسياقه الثقافي، وطبيعة النص من حيث الشكل الفني واللغة، إلى جانب تحديد حالته من حيث النشر أو التداول في صورة عروض مسرحية، كما تتضمن المادة ملخصات لأهم الأحداث، بما يمنح القارئ تصورًا واضحًا عن كيفية توظيف عناصر السيرة داخل البناء الدرامي.

المصادر السيرية للنصوص المسرحية

ويبرز الكتاب تنوع المصادر السيرية التي استندت إليها النصوص المسرحية، وفي مقدمتها سيرة عنترة بن شداد والسيرة الهلالية وسيرة الزير سالم، إلى جانب سير أخرى مثل الظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن وعلي الزيبق والأميرة ذات الهمة. ويعكس هذا التنوع ثراء المخزون الشعبي وقدرته على تغذية الخيال المسرحي بنماذج بطولية وصراعات درامية قابلة لإعادة التشكيل وفق سياقات مختلفة.

أنماط التعامل مع السير الشعبية داخل المسرح

ويطرح الحجراوي تصورًا منهجيًا لأنماط التعامل مع السير الشعبية داخل المسرح، من خلال تصنيف النصوص إلى مستويات متعددة في درجة الاقتراب من الأصل السيري. فبعض النصوص تنقل الحكاية في صورة درامية مباشرة، فيما تعيد نصوص أخرى صياغة الأحداث لتواكب قضايا معاصرة، بينما تتجه أعمال إلى إدماج شخصيات السيرة في سياقات حديثة تمنحها دلالات جديدة، ويساعد هذا التصنيف في فهم آليات التحول التي خضعت لها السير أثناء انتقالها من فضاء الحكي الشفاهي إلى خشبة المسرح.

حضور السير الشعبية في المسرح العربي

ويكشف الكتاب عن استمرارية حضور السير الشعبية في المسرح العربي عبر العقود، حيث تظهر البيانات التي يجمعها المؤلف تزايدًا ملحوظًا في الإنتاج خلال السنوات الأخيرة، بما يعكس حيوية هذا المصدر وقدرته على مواكبة التحولات الاجتماعية والسياسية، وتظهر الشخصيات السيرية في هذه العروض المسرحية بوصفها أدوات تعبير عن قضايا معاصرة، مستفيدة من رسوخها في الوعي الجمعي وما تحمله من رمزية ثقافية.

ويمثل كتاب «معجم المسرح السيري: ببليوجرافيا شارحة لتجليات السير الشعبية في المسرح العربي (١٨٤٧-٢٠٢٥)» إضافة مهمة إلى الدراسات المسرحية العربية، لما يتيحه من مادة علمية منظمة تساعد الباحثين على تتبع الظاهرة وتحليلها، كما يفتح المجال أمام قراءات نقدية جديدة تستند إلى قاعدة بيانات واسعة ومحققة، ويقدّم الكتاب في الوقت نفسه صورة واضحة عن تداخل الإبداع الشعبي مع الفنون الحديثة، وعن الدور الذي لعبته السير الشعبية في تشكيل ملامح التجربة المسرحية العربية عبر تاريخها الطويل.

وجاء على غلاف الكتاب: «صبَّ كثيرٌ من الباحثين اهتمامهم على المسرحيات المأخوذة من ألف ليلة وليلة بوصفها المصدر الشعبي الأكبر الذي نهل منه المسرحيون العرب، وفي المقابل وضعوا السير الشعبية في مرتبة أدنى. يأتي هذا الكتاب ليُظهر بالأرقام ما للسير الشعبية من مكانة في المسرح العربي، ويكشف أنها الأكثر حضورًا والأسبق في الظهور على خشبات المسرح مقارنةً بأي مصدر شعبي آخر.

فإذا كان مارون النقاش قد قدَّم عام ١٨٥٠م أول مسرحية عربية مأخوذة عن ألف ليلة: «أبو الحسن المغفَّل أو هارون الرشيد»، فإن حواراتها تستدعي شخصية عنترة بن شداد، كما أن مسرحيته الأولى «البخيل» تُسمَّى شخوصها بأسماء مأخوذة من سيرة عنترة، مثل «مالك وقراد»، وتظهر فيها كذلك قضية الصراع حول مهر هند بنت الثعلبي.

وقد سبق نقولا النقاش أخاه مارون في هذا النهج القائم على الاقتباس من التراث الشعبي بعامٍ كامل، حين ألَّف مسرحيته «ربيعة بن زيد المكدم» أو «ربيعة وعنترة» عام ١٨٤٩م، وفيها يُستحضر بطل السيرة عنترة بن شداد بشكل مباشر؛ ليرسِّخ بذلك سبقَ السير الشعبية في المسرح العربي على سائر ألوان الفنون الشعبية الأخرى».

عبدالرحيم عبدالكريم الحجراوي

عبدالرحيم عبدالكريم الحجراوي، (١ سبتمبر/ أيلول ١٩٩١م) كاتب وناقد مسرحي مصري، حاصل على دكتوراه الفلسفة (PHD) في النقد المسرحي جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الأولى التوصية بطبع الرسالة وتبادلها بين جامعات الدول العربية، و عضو باتحاد الكتاب، ونادي القصة صدرت له مؤلفات نقدية وإبداعية، منها:

المسرحية الشعرية العامية في مصر: دراسة تحليلية (١٩٢١-١٩٨٦) م

تجليات السير الشعبية في المسرح العربي: دراسة تداولية (١٩٦٧-٢٠١١) - دار بتانة، القاهرة.

صدمة التوحش: صورة داعش في المسرح العربي - دار العلم والفنون، الأردن.

راهب المسرح: سليم كتشنر - وزارة الثقافة، القاهرة.

الهوية: رؤية مأساوية - الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

كان لك معايا (مجموعة قصصية) - الهيئة العامة لقصور الثقافة.

سيرة هشة ليوم عادي (رواية) - دار بيت الحكمة، القاهرة.

نُشرت للدكتور عبد الكريم الحجراوي، عشرات المقالات النقدية والفكرية في صحف ومجلات عربية ومصرية مثل الحياة اللندنية، إندبندنت عربية، مجلة الفيصل، والنهار اللبنانية، شارك بالكتابة في العديد من المهرجانات، العامة والمتخصصة في فن المسرح، في والمؤتمرات العلمية داخل مصر وخارجها.

الأداء المسرحى ..

بين الوعى بالذات والانخراط فى العالم(٢)

تأليف: بوريس ويلشير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

بالطبع، أى شخص يفعل أى شيء فى أى مكان يصبح مثالاً لكيفية تصرف الشخص. وكأنّ المقلّد يقول: «هيا، جرّب هذا العمل بنفسك». بمجرد بقائنا ومشاهدته، فإننا نمنحه صفة الحد الأدنى من الصلاح، وهو يمنحنا صفة المقلّدين المحتملين. وبهذا المعنى، فإننا نمثله.

لكننا بالتأكيد لا نتعاطف مع الشخص الذى يُقلّده. اذ تعتمد قوة التقليد على إدراكنا أن المؤدى قد حقق شبهاً بشخص ليس هو ولا نحن. ويُبهرنا هذا الشبه بسبب وعينا الواضح بما يُميّزنا ويُفرّقنا نحن والمؤدى عن الشخص الذى يُقلّده. وتُحجب قدرتنا على التماهى مع هذا الشخص. ولا نحقق سوى صدمة الشبه الفوتوغرافى، لا قوة الاستعارة المسرحية. ونتعاطف فقط مع إنجاز المؤدى فى التظاهر. فالمقلد يجعل من الشخص الذى يُقلّده مشهداً، ونشعر كلانا بالغربة عنه. فالتقليد شكل من أشكال السخرية؛ والتجسيد شكل من أشكال الحب.

وهكذا، فإنّ توصيفات المسرح «الصحيحة بشكلٍ واضح» تترك أسئلة جوهرية دون إجابة، أو دون طرح، أو تقترح مواقف يتبين زيفها. فكيف لنا أن نجد طريقنا؟ لا يكفى الذهاب إلى المسرح وفتح العينين فحسب. فما الذى يظهر تحديدًا عندما نجلس فى المسرح أو يؤدى عرضًا فيه؟ إن طبيعة المظهر إشكالية. فالمظاهر لا تكتسب معناها إلا من خلال تفسيرها. وكما أشار نيتشه، لا يوجد إدراك معصوم. ففى العادة، عندما يروى المرء الأشياء «كما تبدو له»، تكون إحدى نظرياته الضمنية حول ما يحدث قد فسرت الموقف بالفعل تفسيراً محدودًا، وحجبت بعض المصالح الأنانية أو قصيرة الأجل غير المعترف بها أجزاءً من السياق المُعطى للمعنى.

الخطوة الأولى نحو تفسير موثوق هى خطوة سلبية إذ يجب علينا محاولة كشف واستئصال التفسيرات شبه الغريزية التى تُؤثر على نظرتنا وتُضيّق أفقنا. ثم علينا أن نُسلّم أنفسنا للظاهرة، وندعها تتكشف كما تظهر مع الحفاظ فى الوقت نفسه على قدر من الحياد، بينما تتجول عقولنا وتتنوع وتقارن. وهذالا يختلف كثيراً عن التمييز الذى يُحافظ عليه الممثل بين نفسه كشخصية ونفسه كفنان. فنحن نقف معه كشخصية، لكننا نحافظ على نوعنا الخاص من المسافة الفنية كأفراد من الجمهور.

لكن أى مثال مسرحى نختار؟ إذا تركنا أنفسنا لكل ما يصادفنا فسوف ينفد الوقت ربما دون أن نكتشف تنوعًا مسرحيًا مُثيراً وسنتخلى عن واجبنا فى الحفاظ على قدر من

التحكم العقلانى فيما نراه. لقد كان عرض روبرت ويتمان المسرحى، المثال الأول الذى اخترناه، تنوعًا جذريًا فى المسرح لدرجة أنه استخدم أشياءً حقيقية، وبذلك كشف لنا جانبًا خفيًا عادةً وهو وجهة النظر المسرحية، أو الحالة التأويلية الذهنية. وكانت هذه بداية مفيدة. فما نحتاجه الآن هو تنوع يفصل بين العوامل التى أظهرنا للتو إشكاليتها: مسألة انعكاس الحياة من خلال المسرح، وما إذا كان هذا أسلوبًا للاكتشاف، ومسألة طبيعة تفاعلنا مع الشخصية المُجسدة. يتقاطع السؤالان عند نقطة حاسمة هل أسلوب تفاعلنا هو أسلوب اكتشاف ما يتعلق بهذا التفاعل؟

ومن الأمثلة التى تُظهر تنوعًا واضحًا فى عرضها وفقًا لهذه المواضيع مسرحية «الرجل الفيل» لبرنارد بوميرانس. فعلى عكس مسرحية «لمسة خفيفة Light Touch» لويتمان، تُعدّ هذه المسرحية حدثًا مسرحيًا تقليديًا، لكنها ليست واقعية فى أسلوبها. مع أنها تُصوّر، بشيء من المصداقية، أحداثًا وشخصيات حقيقية من لندن فى القرن التاسع عشر إلا أن هذا «عالم» نراه. فيُستحضر الغياب إلى الحضور من خلال براعة فنية واضحة، وخيال، وتمثيل. على عكس المسرح الواقعى، لا تُبذل أى محاولة لإخفاء وجود وجهة نظر مسرحية؛ إنها ببساطة ليست صارخة ومُقلقة كما هى فى «لمسة خفيفة».

ويشير عنوان المسرحية، «الرجل الفيل»، إلى رجل مشوه بشكل بشع، عُرض كحالة غريبة. على يسار المسرح، توجد شاشة تُعرض عليها صور للشخصية التاريخية. تشوه نتوءات عظمية ولحمية رأسه الكبير وجسده المشوه بطريقة بشعة. يكاد ينعدم التعبير على وجهه. على يمين المسرح، يقف ممثل شاب متناسق القوام، يقوم بتحريك أطرافه وملامح وجهه وهيئة جسده تدريجيًا مع عرض الصور. يجسد الممثل شخصية الحالة الغريبة، ويعرض المسرح شروط تواصله وعرضه لعالم افتراضى. إنه يختبر قدراته الخاصة، كما يختبر حدود قدراتنا على الانخراط والتماهى. إذا استطعنا التماهى بشكل واضح مع وحش، والوقوف مكانه من خلال وقوف الممثل مكانه، فبإمكاننا التماهى مع أى شخص تقريبًا. تبقى وجهة النظر المسرحية وغيرها من الشروط والأعراف الخاصة بالإنتاج المسرحى ثابتة، بينما يتغير المحتوى المعروض بشكل جذرى للكشف عن حدود قدرتنا على التماهى مع إنسان آخر.

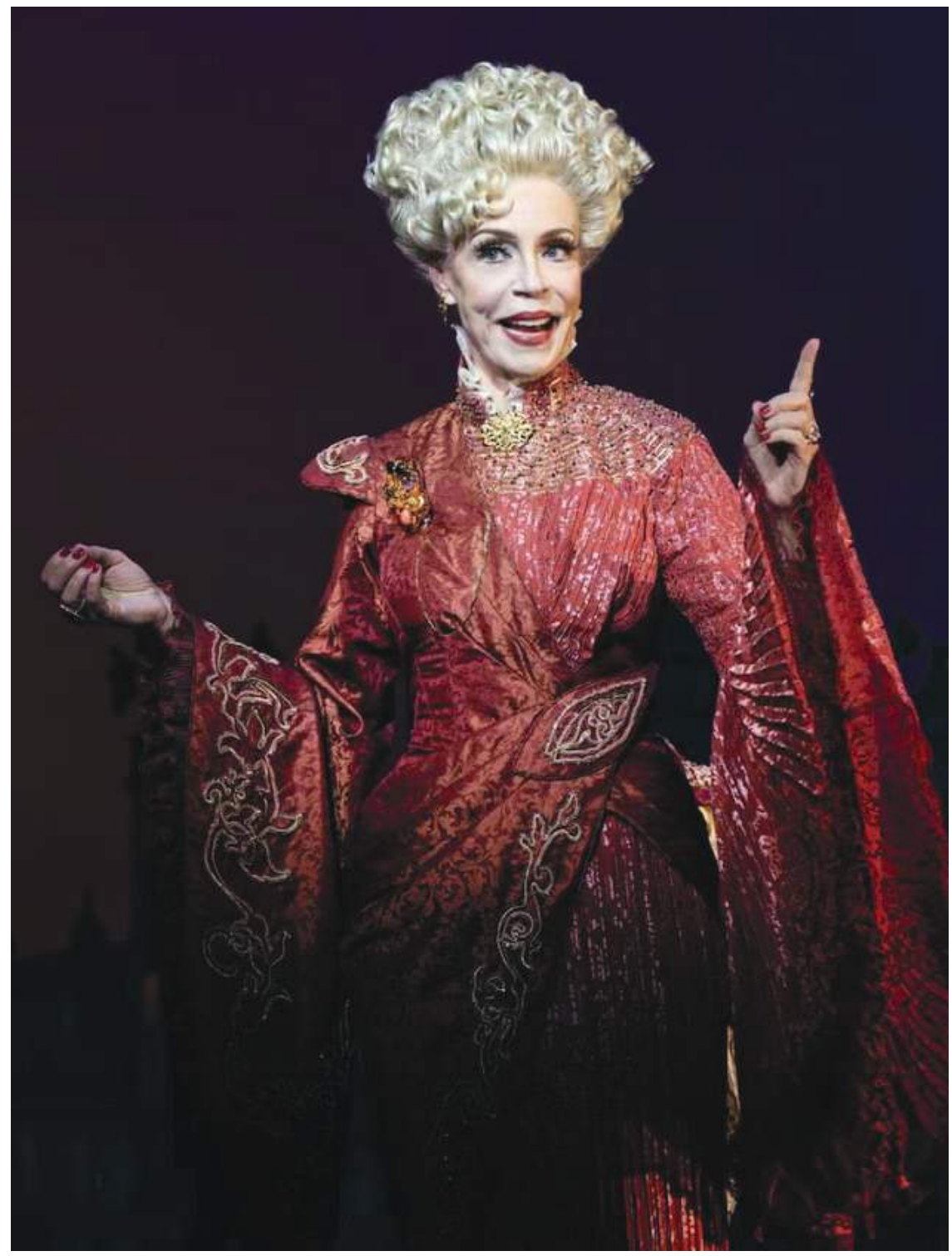
تتغير المشاهد أمام أعيننا بينما يعزف عازف التشيلو على يسار المسرح، وعلينا أن نتخيل الوقت الذى انقضى فى «عالم» المسرحية. فى أحد المشاهد المبكرة، نرى الرجل المشوه، جون ميريك، معروضًا فى عرض العجائب يدفع الناس المال للتحديق به لمجرد غرابة رؤية إنسان مختلف عنهم تمامًا، ولا تربطهم به أى صلة أو انتماء – أو هكذا يبدو الأمر.

يصادف طبيبٌ من لندن لرؤيته، وبدافعٍ من فضوله العلميّ بالدرجة الأولى، يدفع لمنتج البرنامج مبلغًا من المال وينقل ميريك إلى مستشفاه. وبعد فشله فى إيجاد مساعدين يتعاملون مع الوحش كإنسان، يلجأ الطبيب إلى الممثلة الشهيرة، السيدة كيندال، على افتراض أنها كممثلة تستطيع السيطرة على مشاعر الرعب والاشمئزاز التى منعت الآخرين من التعاطف معه، أو إخفاءها. ويأمل أن تتمكن على الأقل من إظهار التعاطف مع ميريك كإنسان.

عند لقائها ميريك، استطاعت الممثلة كبح جماح نفورها. استجاب ميريك لقبولها الظاهر له، وبرزت شخصيته أمام أعيننا. عبّر عن رابطة قرابة بينهما، مشيرًا إلى أنهما كلاهما يسخران من بعضهما البعض لإمتاع الآخرين. ومع ذلك، فإن الذات الحقيقية ليست سوى هذا الجسد نفسه فى إمكانياته وفى واقعه كما هو أمامها الآن: أشار ميريك بيده السليمة إلى جسده. أشارت الممثلة بتردد إلى جسدها، وكأنها تقول، فى وعى آخذ فى الظهور: «هذا أيضًا أنا هنا». بدأت تشعر بانجذاب نحو إمكانية هذه الرابطة الغريبة.

نجدها تقف نيابةً عنه مع صديقاتها، تقدم قضيته، وتعرّفه على معارف وزملاء ذوى مكانة رفيعة: فنانين، وشخصيات اجتماعية، وزوجة أمير ويلز. يزورونه ويقدمون له الهدايا. يقبلونه كفرد من عائلة البشر؛ ويمنحونه الشرعية أمام الجميع. والغريب فى الأمر أنهم يبدون وكأنهم يشعرون بالفخر والاعتزاز بفعلهم ذلك، كما لو أنه كان يمنحهم شيئًا فى المقابل، مانحًا إياهم الشرعية بطريقة ما أيضًا.

وفى جوهر الأمر، تحل السيدة كيندال - وربما كل واحدة من الأخريات أيضًا - محل ميريك، بمعنى أنها تصبح قادرة على رؤية العالم ونفسها من خلال عينيه، ومن خلال مشاعره. إنها قادرة على إدراك إدراكه لها لأنها تدرك أنه إنسان.



ويمكن أن يتوسط إدراكها لذاتها إدراكه لها. وإدراكه لها هو إدراك حساس لجوانب من شخصيتها كبتتها بنجاح متفاوت. إنه إدراك حساس لما هو غير مقبول اجتماعيًا وغير مقبول ذاتيًا فيها: لحظاتها - أو أكثر من لحظات - التى لا تشعر فيها بالانتماء؛ والجوانب المروعة من حياتها.

فى مشهدٍ حاسم، تخلع ملابسها حتى خصرها وتطلب منه أن يلتفت وينظر إليها. لا يوجد أى تشوه فى جسدها؛ بل إنها بذلك تتصرف كشخص طبيعى وجميل، مرحّبةً بميريك فى صحبتهم. لكن المقاومة الصامتة التى تغلبت عليها فى كشف جسدها له تكشف لنا أنها من خلاله تقبل كبتها المؤلم وضعفها، وخصوصيتها التى لم تكن تعترف بها من قبل. إنها طبيعية تمامًا، على طبيعتها، فقط مع الوحش. هو يمنحها الثقة فى خصوصيتها وتفردها.

الآن، نُدرك نحن الجمهور أننا نشعر أيضًا بنوع من القرابة مع ميريك. ونتواصل معه أيضًا مكتشفين التعاطف والتماهى. فمن المؤكد أن ما أمامنا ليس سوى ممثلين، وأن الفنان الذى يجسد شخصية ميريك ليس مشوهًا فى الواقع، بل يجسد ذلك فقط فى هيئته ومشيه. ولكن عند هذه المسافة الجمالية عن الواقع، تبدأ إمكانياتنا الخاصة للانخراط والتماهى مع ميريك بالظهور بشكل واضح. عادةً، عند مواجهة وحش حقيقى، تُدرك هذه القدرات للحظة ثم تُكبت، أو تُطغى عليها مشاعر أخرى مثل الخوف.

يخبر ميريك السيدة كيندال أنه قبل أن يلتقى بها لم تكن لديه أفكار، لأنه لم يكن لديه من يفكر نيابة عنه. يجد نفسه لأنه يجد نفسه فى هذا الشخص الآخر. يحتاج هذا الرجل ذو الشخصية الفردية الغريبة إلى أن تقبله السيدة كيندال كإنسان، لأن هذا سيُدخله فى الإنسانية، وسيؤكد امتلاكه لتلك السمات العالمية الأساسية لكونه إنسانًا كاملًا. سيُصبح مُؤهلًا.

لكن السيدة كيندال تحتاجه - ونحن أيضا - ونجد فيه تحررًا واكتشافًا كلٌ منا ليصبح إنسانًا أكثر اكتمالًا، إنسانًا فريدًا. ومن خلال قبوله كإنسان، نصل إلى اعترافه وقبوله لكلٍّ منا فى إنسانيتنا الفريدة. فنجسِّد ونقبل عناصر فى أنفسنا كنا سابقًا نخجل منها خجلًا أعمى أو غافلين عنها خداعًا لأنفسنا. وهو الذى يجيز هذه العناصر.

فنحن نمثل من خلال الممثلين كما يمثلون أولئك الذين يجدون أنفسهم من خلال وجود بعضهم البعض. لذلك نتمدد ونتحرر بفعل الفن لدرجة أننا، على الأقل فى هذه اللحظات، نقبل قرابتنا مع الوحوش: فنحن نوسع نطاق وجودنا. نتيجة تجربة المسرح هى الاكتشاف، ونعود إلى أنفسنا كما نعتقد أننا: كائنات ذات خصوصية لا تنضب وآفاق ممتدة بلا حدود من الاهتمام الإنسانى والهوية.

الهوامش

- بروس دبليو ويلشاير فيلسوفٍ أمريكى درس فى قسم الفلسفة فى جامعة روتجرز، والذى تقاعد منه كأستاذ فخرية فى عام ٢٠٠٩. بداية كمتخصص فى ويليام جيمس، أصبح معروفًا بعمله فى الفلسفة والمسرح، وانتقاداته للفلسفة التحليلية، واهتمامه بالفلسفة الأمريكية الأصلية. ومن أبرز كتبه فى المسرح «أداء الدور والهوية: حدود المسرح كاستعارة»
- هذا المقال هو الفصل الأول من كتاب «أداء الدور والهوية: حدود المسرح كاستعارة» الصادر عن مطبوعات Indiana University Press/Bloomington. وعنوان المقال بالانجليزية هو What is theater

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(١٤)

أهل الكهف.. العرض الأول!

سيد علي إسماعيل

يوم الخميس الموافق الثانى عشر من ديسمبر عام ١٩٣٥، هو يوم ميلاد «الفرقة القومية المصرية» ففيه قدمت الفرقة أول مسرحياتها تاريخيًا وهى مسرحية «أهل الكهف» تأليف «توفيق الحكيم»، وإخراج وبطولة «زكى طليمات»، ومن تمثيل: عزيزة أمير، وحسين رياض، وعمر وصفى، وزكى رستم، ومنسى فهمى، وتم عرضها على مسرح الأوبرا الملكية. وتم طباعة برنامج المسرحية «البمفلت» قبل الافتتاح بيومين، وتم توزيعه فى الافتتاح، وبه كل المعلومات المتعلقة بالعرض، ولكن لفت نظرى أمرين مهمين فى البرنامج:

الأول كلمة تعريفية حول «لجنة ترقية المسرح»، التى ذكرناها كثيرًا من قبل دون أن نعرف تفاصيل عملها أو أعضاءها، وجاء فيها الآتي: رأى حضرة صاحب السعادة أحمد نجيب الهلالى بك وزير المعارف أن المساعدات المتفرقة للأفراد والمعالجات الوقتية للعلة التى أصيب بها التمثيل فى مصر لا تفيد الفائدة المطلوبة، فلا محيص عن الاستعانة بنخبة من أولى الذكر ليبحثوا ويتبينوا ويشيروا بما يستطاع من رد السلامة إلى ذلك الفن فأصدر أمره فى فبراير سنة ١٩٣٥ بتأليف لجنة اختارها لهذه المهمة أحسن اختيار وناط بها أن تتعرف مواطف الداء وتصف ما يعن لها من الدواء وهذا نص القرار الذى ألفت بحكمه تلك اللجنة وحددت به لها الأغراض المرومة. «إن مهمة هذه اللجنة درس واقتراح وسائل إصلاح التمثيل وتشجيعه من حيث تكوين الفرق المحلية الصالحة للتمثيل العربى والأجنبى وإعداد الممثلين والممثلات والمخرجين إعدادًا فنيًا وإيفاد بعوث التمثيل ورفع مستوى التعريب والتأليف المسرحى وترقية الإخراج ودعم وترقية الموسيقى المسرحية على أساس صحيح من العلم والفن ووضع سياسة ثابتة لتوجيه ما يتقرر للتمثيل من إعانات. وعلى الجملة كل ما من شأنه رفع مستوى التمثيل وتسديده إلى الغاية المطلوبة». وقد ألفت هذه اللجنة من الأعلام الكبار الآتية أسماؤهم: حضرة صاحب السعادة الدكتور «حافظ عفيفى باشا» رئيسًا. حضرة صاحب العزة «محمد شريف صبرى» بك وكيل وزارة الخارجية. حضرة صاحب العزة «محمد العشماوى» بك وكيل وزارى المعارف، حضرة الشيخ «مصطفى عبدالرزاق» الأستاذ بكلية الآداب. حضرة صاحب العزة «خليل ثابت» بك رئيس تحرير المقطم. حضرة الأستاذ «خليل مطران» مدير الفرقة.

الأمر الآخر هو كلمة تعريفية حول «الفرقة القومية المصرية»، ممهورة بتوقيع «خليل مطران» فى ١٩٣٥/١٢/١٠، قال فيها: «الفرقة القومية المصرية مؤلفة من خيرة الممثلين والممثلات فى فنون التراجيديا والدراما والكوميديا، وفيها مخرجان مشهود لهما بأتم البراعة وبهما اقتدار لا ريب فيه على مجاراة الرقى العصرى فى مستحدثاته على ما سيشهده الأشهاد منذ اليوم الثانى عشر من هذا الشهر المبارك. ولها أيضًا شعبة موسيقية ممتازة جديدة المذهب الفنى قادرة على التلحين والأداء المسرحى كأحسن ما يكون لدى الأجانب. وستبدأ الفرقة القومية موسمها برواية «أهل الكهف» للأستاذ توفيق الحكيم وهى رواية شرقية لمؤلف مصرى اشتهر بنبوغه الروائى، وستؤدى بما يجب أن تؤدى به من فصاحة العبارة ولطف الإشارة تلك المعانى الأبكار التى ضمنها المؤلف روايته وستجلو مشاهدها للعيون ملابس أنيقة من طراز تلك الآونة ومناظر طريفة لم ترها من قبل. ويبيمع الأشهاد ألحانًا خصت بها من وضع موسيقى مصرى متمكن قدير يصور وقائع الرواية بما لم يسبق لموسيقى مصرى تلحين مثله».

أول مقالة منشورة بعد العرض بيومين، كانت مقالة «إبراهيم عز الدين المحامي» فى جريدة «الجهاد» عنوانها «الفرقة القومية المصرية على مسرح الأوبرا الملكية.. رواية أهل الكهف»، وكتب محرر الجريدة مقدمة، قال فيها: «صدرت رواية أهل الكهف منذ عامين فتناولها النقاد والأدباء بالتحليل

زكي طليمات مخرج عرض أهل الكهف

توفيق الحكيم مؤلف أهل الكهف وسط أعضاء الفرقة القومية

والتعليق ووضعوها حيث يجب أن توضع بين المسرحيات الجليلة البارعة. وبقيت الرواية منذ صدورها لا تخرج من أيدى الأدباء إلى أيدى المخرجين فكان ذلك داعيًا إلى كثير من القول عن نجاح الإخراج الذى يتناولها أو عدم نجاحه، حتى شاءت الفرقة القومية أن تفتتح بها أول موسم لها، وشاء الأستاذ زكى طليمات أن يقدمها إلى النظارة كما قدمها مؤلفها الفاضل إلى القراء فنكتفى - فى هذه الصفحة المسرحية – بإيراد ملخص وقائع رواية «أهل الكهف» لنخلص بعده إلى تفصيل إخراجها وتناوله بالتعليق».

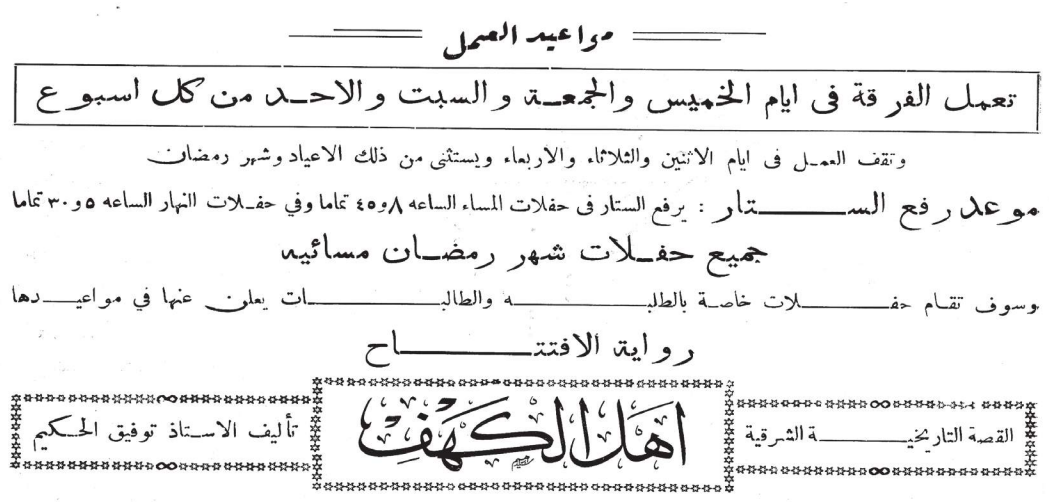
تحت عنوان «الرواية»، قال الكاتب: فى كهف بالرقيم مدينة «طرطوس» أيام أحد ملوك الرومان نرى طيف رجلين قاعدين القرفصاء وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد ويدور بينهما كلام يفهم منه أنهما هربا إلى الكهف من غضب الملك «دقيانوس» الذى أمر بذبح المسيحيين السابقين إلى الإيمان وأنهما هربا على أثر علمه بأنهما - وزيراه - مسيحيان وأن علمه بذلك كان من خطاب أرسله أحدهما «مشيليينا» إلى ابنة الملك «بريسكا» التى يهواها وذكر لها فيه أنه ذاهب مع صاحبه - وهو ثانيهما - «مرنوش» يصليان صلاة الفصح.. وإذ يتساءل الرجلان كم لبثنا بالكهف؟ الليلة.. أم بعض ليلة! يأتيهما شبح ثالث لرجل راع «يمليخا» كان سأله مخبأ فأتى بهما إلى الكهف الذى هم فيه لأنه مسيحى مثلهما ولأنه يعلم بأنهما وزيرا «دقيانوس». ويسأله الوزيران عن أهله فيجيب بأن ليس له إلا كلبه قطمير الرابض فى جوارهم. وغنمه التى تركها ترعى خارج الكهف فيكاد الوزيران يحسدانه لخلو خاطره ممن يشغله ويهمه لأنهما هما مشغولا الفكر: مشيليينا بحبيبته بريسكا ابنة الملك، ومرنوش بزوجه وولده. ويحس الوزيران بالجوع فيبعثان بالراعى لشراء شىء من الطعام فإذا رجع صاح ينبؤها بأنهما فى الظلام ينتظران الفجر والشمس فى كبد السماء! وبأنه قابل فارسًا يلبس لباسًا غريبًا وكأنه صياد فعرض عليه شراء شيء من صيده فما رأه حتى أمتلأ رعبًا ولكن فرسه يريد الركض فأمسك بزمام دابته ولوح بالنقود فأخذها منه فى حذر ومنها حتى صاح فى عجب «دقيانوس.. ضُرب فى عهد دقيانوس»! ولما علم أن كثيرًا معه كثيرًا من هذه النقود قال «هذا كنز» وتركه مشدوها خائفًا. فينبه كلام الراعى مشيليينا إلى شعرهم المسترسل ولحاهم المتدلية وأظافرهم المستطيلة فيذكرون أنهم أتوا الكهف حليقى اللحى والرءوس فكم لبثوا إذن فيه؟ أشهر لبثوا؟ أيعقل هذا؟! وأثناء فى تسائلهم يسمعون أصوات أناس عديدين لا ريب أن الصياد المخبول هو الذى دلهم على الطريق إليهم فأتوا ليسوقوهم فى الأغلال. وإذا بصوت مرتفع.. يا صاحب الكنز أخرج لنا ولا تحف.. ويدخل الناس هاجمين وفى أيديهم المشاعل ولكن.. ما يكاد أول الداخلين يتبين على ضوء المشاعل منظر الثلاثة حتى يمتلئ رعبًا ويتقهقر وخلفه بقية الناس فى هلع عظيم. فإذا أتى الفصل الثانى فأنت فى سراى الملك بعد ثلاثمائة عام من ذلك التاريخ أمام أميرة باهرة الجمال شديدة الذكاء تدعى «بريسكا» تتحدث إلى مؤدبها بأنها رأت فى الحلم أنها دُفنت حية! ليظهر الرجل خشيته من أن يكون لحلمها صلة بما شاع فى المدينة من أن كنزًا من عهد دقيانوس مدفون بكهف فى وأدى الرقيم. فتذكر الأميرة أن دقيانوس هذا هو صاحب عصر الشهداء وهو أبو تلك الأميرة التى كانت تدعى بريسكا مثلها والتى قالوا عنها إنها كانت قديسة مؤمنة، ظلت راهبة تأبى الزواج حتى استشهدت عذراء فى سن الخمسين لأن قلبها كان مرتبطًا بمن اختاره وإنه لم يختر إلا الله فيصدق المؤدب على ما قالت ويذكرها بأنها لا شك تشبه تلك الأميرة التى سميت باسمها خلقًا وإيمانًا كما تنبأ لها العراف ساعة مولدها. فأما هى فإنها تشك فى أن جدتها تلك التى تشبهها كانت ترفض الزواج لأن قلبها كان مشغولًا بالله وتُحدث نفسها بأن جدتها كانت تنتظر حقًا من اختاره قلبها ولكنها تشك فى أن قلبها لم يختر حبيبًا.. ألم تكن تنتظر فى بهو الأعمدة هذا الذى هم فيه؟ ألم تمت هنا فى الموضع الذى انتظرت فيه كل يوم. تطلعها وتفتح قلبها للهوى يبلغ أدق وأجمل ما صورت به صورة بين دفتى كتابه النفيس وتتساءل الأميرة أصحيح أن الصليب الذهبى الذى تحمله فى جسدها منذ الطفولة كان صليب جدتها تلك؟ فيؤكد لها المؤدب أنه كان صليبها وأن المسيح ألبسها إياه فى المنام فلما استيقظت وجدته فى جسدها ولكنها تشك قليلًا.. ويدخل الملك فيذكر المؤدب أن الناس أبصروا فى الغار ثلاثة مخلوقات مفزعة الهيئة ورابعهم كلبهم فولوا منهم رعبًا فمن يكونون؟ وينتهى الحديث بينهما بأنهم لا يمكن أن يكونوا سوى الفتية الأشراف المؤمنين الذين فروا إلى الكهف فى عصر الشهداء والذين تناست الأسفار يوم يظهرون فيه فيغتبط الملك بأنهم ظهروا فى عهده ويهم بإحضارهم إلى قصره لتحل عليه بركتهم وإذا بأصوات تعلو خارج القصر

صور الممثلين من بمفلت عرض أهل الكهف

فيخرج المؤدب ليستطلع الخبر ورجع صارخًا: هم يا مولاى هم أهل الكهف. ويدخل أولهم مشيلينيا قائلًا: لم يتغير شيء يا يمليخا ها هو ذا بهو الأعمدة كما تركناه أمس! فلا يكاد يرى بريسكا الجديدة حتى يحسبها حبيته الغابرة فيصيح باسمها صيحة خافتة غير متملك نفسه.. فُتدهش الأميرة لذلك فيجيبها مؤدبها أرأيت؟ ألم أقل لك إنهم قديسون! فأما فتية الكهف فيظون أن هذا الملك الذى رحب بهم ومجيئهم هو خليفة دقيانوس وأنه أحدث كل هذا التغيير فى المدينة وملابس الناس ليمحو من النفوس عهد الملك الظالم الذى قهره وتولى الملك بدلًا منه فى عشية وضحاها. ولم يفطن إلى الحقيقة فيهم إلا الراعى يمليخا. لأنه يرى بعينه ويحكم بعقله. فأما الآخران فيريان بعينهما ولكن يحكمان بقلبيهما الملئين بالحب. ميشيلينا يحب بريسكا وها هى حية أمامه فى شخص حفيدتها التى تشبهها وها هو البهو الذى كان يلقاها فيه وها هى غرفته التى تسكن إليها نفسه على قيد خطوة منه وها هو يستأذن الملك فى أن يقصد إليها فيغير ثيابه ويحلق ذقته. وأما مرنوش فهو فى لهفة شديدة إلى زوجه وولده اللذان ينتظرانه وها هو يطلب من الملك شيئًا من المال يشترى به هدية لغلامه لإنه ينتظر منه هدية! ويكون يمليخا قد انسل إلى خارج القصر ثم عاد يسأل مرنوش أين مشيلينيا. لنذهب إلى الكهف ثلاثتنا وقطمير معنا.. هذا العالم ليس عالمنا.. إنّا موتى.. إنّا أشباح.. لقد لبثنا فى الكهف ثلاثمائة عام.. تخيلا هذا.. من عهد دقيانوس ثلاثمائة عام.. فيرمه مرنوش بأنه شارب أو مجنون إذ لا يستطيع العقل البشرى تصور ما يقول، ويبدأ مرنوش يفكر ويتأمل ويشك ولكن قلبه لا يزال حيًا ينتظر زوجه وولده فيجب بأنه لا يكاد يفهم شيئًا وكذلك يجيبه مشلينيا فيستودعهما الله ويذهب إلى حيث يجب أن يكون.. إلى الكهف الذى قام فيه ثلاثمائة عام لينام فيه إلى الأبد.

وفى الفصل الثالث يعلم مرنوش أن ولده مات فى الستين منذ ألف ومائتى عام، وأن زوجه كذلك ماتت فما بقاؤه إذن فى هذا العالم وقد انقطعت صلته بالوجود! لقد كان ترقبه لقاء زوجه وولده يبقى على حياة القلب فيه وقد عرف الحقيقة الهائلة فقد انقطعت به أسباب الحياة، فليرجع إلى الكهف عالمه الوحيد وطريقه إلى حيث يجب أن يكون. ويُرى الصراع بين القلب والعقل على أشده فى شخص مشيلينيا الذى وجد حبيبته حيّة أمامه، والتى وقف ببهو والأعمدة ليراها خارجة من مضجع ذلك الملك الغريب عنها فى رأيه. فيسألها أحنثت بالعهد؟ فتقول أى عهد؟ فيخشى أن يكون راميًا إياها بالباطل فيستغفر من ذنبه ولا يزال يبثها هواه وهى لا تفهم إلى قليلًا. وتحسب أن هذا الكلام الجميل الذى تسمعه لأول مرة موجه إليها هى فترضى وتستزيد. حتى إذا أحست بأنه يتخيل أنها جدتها، حتى إذا فهمت من أمر جدتها ما كان خافيًا عليها وأن هذا الفتى كان حبيبها الذى كانت تنتظره وأنه عاد الآن يسأل عنها فى شخصها تملكها الغضب والغيرة، فثارت وبدأت تقص عليه فى ثورتها حبيبته الفانية تلك التى انتظرته حتى استشهدت فى سن الخمسين عذراء، وأمرت بأن تنقل إلى بهو الأعمدة لتموت حيث كانت تلقاه! فإذا هى إذن بريسكا جديدة تشبه جدتها كما كان تنبأ العراف ساعة ميلادها ولذلك فإنهم دعوها باسم بريسكا، ثم تسأله هل وضحت لعينيك الحقيقة الآن! وتأمره أن أذهب.. ماذا تنتظر فى هذا المكان.. قلبك لم يعد هنا! والمسكين يتلقى كل كلمة من كلماتها كأنها طعنة بخنجر فيسير إلى الكهف مثقلًا لعظم ما ألمّ به! فلا يمليخا ولا مرنوش رزءا بمثل هذا.. إن بينه وبينها خطوة أو شبه ليلة فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها وإذا الليلة أجبال. ويمد يده إليها وهو يراها حية أمامه فيحول بينهما كائن جبار هو التاريخ. وتسمع من بريسكا إنه تودعه وكأنها أنّة المحب الذى يفارق حبيبته فراقًا أبديًا.

وفى الفصل الرابع نرى الفتيان فى الكهف نائمين ويستيقظون فيحسبون أن كل ما رأوه كان حلمًا وأنهم ما خرجوا من الكهف قط. حتى إذا لبى الراعى نداء ربه بين ذراعى صاحبيه وحاولا أن يطرحا على وجهه جزءًا من ردائهما وجدا على جسدهما الملابس التى رأوها فى الحلم، فتجسمت لهم الحقيقة الهائلة التى حاولوا أن يحسبوها أضغاثًا فتخور قواهما وتتضعضع نفسياتهما، وإن هو إلا قليل حتى يلحق مرنوش بالراعى، ويبدأ ثالثهم مشيلينيا فى الاحتضار وإذا بالأميرة بريسكا تدخل الكهف مع مؤدبها غالياس لأنها كانت قد أحبت مشيلينيا ولم تستطع أن تعيش بعده وانتظرت شهرًا حتى يموت لتدفن نفسها حية معه لإنه لا يمكن أن يجمعهما وجود فى هذا العالم.. فما أن تجده على قيد الحياة حتى تأمر مؤدبها بإسعافه بشيء من اللبن وتلقى بنفسها عليه تشجعه وترد إليه الأنفاس التى تتسرب معها روحه فما يكاد يراها ويسمعها ويفهمها حتى يتعلق بالحياة فيتماسك ويتجلد ويصارع الموت ويجالده ويهمس أن قد قهرنا الزمن.. القلب قهر الزمن.. ولكن وا أسفاه أن الوقت كان قد فات فيقع ميشيلينا إعياء ويتهالك ميتا بين ذراعى حبيبته.. حبيبته بالرغم من تلك الثلاثمائة عام. وهنا يحق الوعد الذى قطعته الأميرة على نفسها والذى آلت إلى الكهف لتوفيه فتوصى مؤدبها خيراً بأبيها وتوصيه إذا سأل الناس من أنا، قل لهم: هى امرأة أحبت وكفى! ويأتى الملك وقومه فى ذلك اليوم الذى كانوا أختاروه ليجمعوا فيه القديسين ويسدوا عليهم الغار ويبنوا عليهم مسجدًا.



حدى صفحات البمفلت